

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»
Кафедра речевой коммуникации

На правах рукописи

СТУПНИКОВА Дарья Александровна
Интертекстуальные связи в журналистской рецензии
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по направлению «Журналистика» (научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Коньков Владимир Иванович
Кафедра речевой коммуникации
Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург
2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Особенности жанра рецензии в общественно-политическом издании	7
1.1. Рецензия: общая характеристика жанра	7
1.2. Рецензия как жанр литературно-художественной критики.....	8
1.3. Полифункциональность жанра рецензии.....	11
1.4. Традиционное и современное искусство	14
1.5. Понятие выставки.....	16
Глава 2. Интертекстуальность как текстообразующая категория рецензии...	20
2.1. Вторичность жанра рецензии.....	20
2.2. Понятие фрейма.....	21
2.3. Понятие интертекстуальности	23
2.4. Фреймовая структура рецензии	27
2.5. Фреймовая структура рецензии на выставки современного искусства	29
2.6. Фреймовая структура рецензии на выставки традиционного искусства	39
2.7. Факультативные слоты фрейма выставка.....	46
Глава 3. Особенности актуализации интертекстуального фрейма	50
3.1. Интертекстуальные связи с другими выставками	50
3.2. Интертекстуальные связи с критическими текстами	55
3.3. Интертекстуальные связи с другими произведениями искусства ...	59
Заключение	68
Материалы исследования	71
Список литературы	74
Приложение	79

Введение

В настоящей работе исследуются интертекстуальные связи в жанре рецензии.

Актуальность работы обусловлена несколькими факторами. Во-первых, за последнее время в освещении художественной тематики в медиатекстах произошел ряд изменений. Исследователи отмечают увеличение влияния рыночных отношений на критический дискурс в СМИ: произведения искусства все чаще оцениваются как объекты потребления, усиливается рекламная интенция в текстах рецензий¹. Кроме того, в связи с развитием интернета наблюдается рост количества рецензий прежде всего за счет любительской «обыденной критики»², к которой относятся тексты, создаваемые пользователями новых медиа. Это оказывает влияние на формирование нового вида критики, в котором профессионализм уходит на второй план, критический анализ представлен поверхностно, преобладают констатирующие, экспрессивные высказывания без аргументации. В связи с этими тенденциями необходимо обратить внимание на особенности функционирования тестов рецензий в современных СМИ, созданных профессиональными рецензентами.

Во-вторых, исследователи указывают на трансформацию жанровой системы, «упразднение жанровых перегородок»³, «перестройку жанровой системы»⁴. Поэтому необходимо установить, какие черты традиционной рецензии сохранились в трансформированном виде жанра, какие методы рецензия заимствует у других жанров и какие особенности рецензии могут быть использованы в текстах других жанров. Актуальность исследования данного жанра повышается также в связи с тем, что в современных СМИ рецензия

¹ Потсар А.Н., Черкасова Е.Н. Рецензия как семантическая структура в системе текстов средств массовой информации, сформированной темой культуры // Русская речь в средствах массовой информации: Речевые системы и речевые структуры. СПб, 2011. С. 327

² Мясникова М.А. Изменение зрительских функций в условиях трансформации медиасреды // Медийно-информационная грамотность в России: дорога в будущее. М., 2015. С. 208

³ Дускаева Л.Р. Принципы типологии газетных речевых жанров // Язык современной публицистики. М., 2008. С. 116.

⁴ Ким М. Жанры современной журналистики. СПб., 2004.

является самым распространенным жанром, относящимся к дискурсу искусства.

В-третьих, в данной работе исследуются рецензии на выставки, что обусловлено развитием художественных и коммуникативных возможностей экспозиций. Согласно исследователям Ризе Гринберг, Брюсу Фергюсону и Сенди Нейрн, «выставки становятся тем медиумом, через посредство которого только и можно узнать о существовании большей части искусства... здесь происходит обмен и здесь конструируется, поддерживается и временами деконструируется значение искусства»⁵. Кроме того, за последнее время отмечается рост числа выставок в музейных программах⁶.

В-четвертых, в современной медиалингвистике активно изучается понятие интертекстуальности. Поскольку в традиционном понимании рецензирование является механизмом культуры, способом генерации новых смыслов за счет межтекстового взаимодействия, необходимо рассмотреть функционирование интертекстуальных знаков именно в этом жанре.

Цель данного исследования заключается в установлении особенностей интертекстуальных связей в жанре рецензии на выставки.

Для достижения поставленной цели предполагается решить следующие задачи:

- охарактеризовать жанр рецензии в СМИ;
- определить фреймовую структуру рецензии на выставки традиционного и современного искусства;
- рассмотреть представление выставки в тексте рецензии на основе категории интертекстуальности;
- выявить способы актуализации интертекстуального фрейма.

⁵ Цит. по: Мизиано В. А. Пять лекций о кураторстве // Сайт: <https://bookmate.com>. Дата обращения: 09.01.2016. URL: <https://bookmate.com/reader/qF9aAXwE>

⁶ Соболева Е. С., Эпштейн М. З. Эволюция концепции музеев в меняющемся мире // Вопросы музеологии. № 1. 2011. С. 19.

Объектом изучения являются рецензии на выставки в СМИ. Предмет исследования – выявление и анализ средств выражения интертекстуальных связей в рецензии на выставки.

Материалом для исследования послужили 36 рецензий на выставки, опубликованные в газете «Коммерсант» за последние 5 лет. Выбор издания неслучаен. «Коммерсант» является одним из ведущих общественно-политических изданий, в котором рецензии на выставки появляются регулярно и освещаются как крупные, так и небольшие экспозиции. Авторами материалов выступают профессиональные арт-критики и искусствоведы. В связи с этим рецензии в газете «Коммерсант» соответствуют целям и задачам работы.

Теоретической базой являются исследования теории интертекстуальности (Р. Барт, М.М. Бахтин, Ж. Женнет, Ю. Кристева, Ю.М. Лотман), жанра рецензии (В.И. Баранов, А.Г. Бочаров, Т.И. Синдеева, Ю.И. Суровцев, А.А. Тертычный), медиалингвистики (Л.Р. Дускаева, В.И. Коньков, К.А. Рогова, А.Н. Потсар), когнитивной лингвистики (Т. А. ван Дейк, М. Минский, Н.Л. Сунцова), а также выставочной деятельности (Б. Гройс, В. Мизиано, Б. Олива). Специальных исследований, посвященных теме данной работы, нами не выявлено. Интертекстуальность в публицистическом дискурсе глубоко изучена в работах «Интертекстуальность в прессе» К. А. Костыгиной, «Интертекстуальность и фигуры интертекста в публицистическом дискурсе» Г.В. Бобровской, «Источники интертекстуальных включений в языке современной прессы» О.В. Фокиной. Но в задачи данных исследований не входило рассмотрение интертекстекстуальности на примере жанра рецензии. В.Е. Чернявская рассматривает интертекстекстуальность в жанре научной рецензии⁷. Однако многие положения данной работы не применимы для настоящего исследования, что объясняется различиями коммуникативных установок и речевых особенностей научной и публицистической рецензии. Кроме того, в

⁷ Чернявская В.Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации. СПб, 2000.

данной работе определяется слотовое наполнение фрейма «выставка», актуализированное в жанре рецензия. Вышесказанное обуславливает новизну данного исследования.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что полученные результаты позволяют развить отдельные положения теории журналистских жанров и теории интертекстуальности. Практическая значимость работы связана с тем, что результаты исследования можно использовать при изучении жанра рецензии в СМИ на практических занятиях по стилистике.

В ходе исследования, помимо общенаучных методов, были использованы методы контент-анализа, лингвостилистического анализа, описательный и сравнительный методы.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения. В первой главе характеризуются особенности жанра рецензии. Вторая глава состоит из исследования интертекстуальности как текстообразующей категории рецензии. В третьей главе рассматривается интертекстуальное взаимодействие рецензии с другими текстами культуры. В заключении подводятся итоги работы и формулируются основные выводы. В приложении представлены тексты, используемые для анализа.

Глава 1. Особенности жанра рецензии в общественно-политическом издании

1.1. Рецензия: общая характеристика жанра

Рецензия является первичным жанром литературно-художественной критики, осуществляющим «анализ и оценку нового явления в искусстве»⁸. Коммуникативная ситуация, положенная в основу рецензии, может быть описана следующим образом: появляется новое явление в искусстве, актуальное, значимое для художественного процесса, которое необходимо оценить и интерпретировать. Т.И. Синдеева выделяет четыре коммуникативных целеустановки рецензии: информировать, дать оценку произведения в целом и его аспектов, обосновать, проиллюстрировать оценки и оказать необходимое воздействие на читателя⁹. Доминирующей коммуникативной целью является оценка. К жанрообразующим речевым формам относятся сообщение о событии и оценка. К факультативным речевым формам можно отнести описание, повествование, рассуждение, комментарий, директива, состав которых может быть обусловлен характеристикой издания, типом рецензии и авторскими намерениями и предпочтениями.

Исследователи не выделяют единой смысловой и речевой структуры рецензии. О.А. Сальникова относит к инвариантным смысловым составляющим рецензии следующие компоненты: «информация о произведении; интерпретация художественного явления; общая оценка произведения; анализ содержания и форма произведения; оценка-характеристика; представление произведения читателю»¹⁰. Кроме того, в рецензии присутствуют вариативные компоненты, состав которых определяется типом издания и замыслом автора. Так как речевая структура рецензии строго не регламентирована, рецензия может сближаться с другими жанрами: статьей, комментарием, репортажем. Необходимо отметить, что, согласно В.И. Конькову, идеальный

⁸ Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. М., 1982. С. 143.

⁹ Синдеева Т.И. Речевой жанр "газетная рецензия" и его лингво-текстовые характеристики. М., 1984. С. 7.

¹⁰ Смелкова З.С., Ассуирова Л.В., Савова М.Р., Сальникова О.А. Риторические основы журналистики. М. 2000. С. 224.

образец жанра, описанный теорией жанров, возник на основе обобщения богатого опыта в системе речевой практики СМИ, однако на практике жанр всегда предстает как «деформированная реализация идеальной речевой структуры», что во многом обусловлено речевым опытом автора, его замыслом и концепцией издания¹¹. Следовательно, каждая рецензия обладает особой речевой и смысловой структурой. Кроме того, в некоторых изданиях рецензия является единственным жанром, освещающим сферу искусства. В связи с этим рецензия может отчасти выполнять коммуникативные цели других жанров и, следовательно, сближаться с ними по своей структуре, например, с жанром комментария.

Существует несколько классификаций жанра рецензии. Т.И. Синдеева на основе соотношения разных коммуникативных целей выделяет следующие типы рецензий: рецензия-аннотация, рецензия-рассуждение, рецензия-полемика¹². Рецензия-аннотация характеризуется большей степенью выраженности целеустановок информирования и оценки. Рецензия-рассуждение имеет две разновидности: в первой наибольшее значение приобретают коммуникативные цели информирования, оценки и ее обоснования. Вторая разновидность характеризуется ослаблением информирования. В рецензии-полемике возрастает роль коммуникативной цели воздействия на читателя. В.И. Баранов, А.Г. Бочаров и Ю.И. Суровцев разделяют рецензии по степени аналитичности разбора и полноте аргументации на рецензии, близкие к аннотации, и статьи-рецензии, «где на основе глубокого анализа одного произведения автор выдвигает целый ряд больших, общественных, научных, эстетических проблем»¹³.

1.2. Рецензия как жанр литературно-художественной критики

Рецензия сформировалась как жанр литературной критики и поэтому впитала некоторые ее черты. Так, в рецензии прослеживается связь с эстети-

¹¹ Коньков В.И. Жанр как речевая структура // Русская речь в средствах массовой информации: Речевые системы и речевые структуры. СПб., 2011. С. 207-208.

¹² Синдеева Т.И. Речевой жанр "газетная рецензия" и его лингво-текстовые характеристики. М., 1984. С. 7.

¹³ Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. М., 1982. С. 143.

кой и искусствоведением. Как отмечает Ю. Б. Борев, «критика родилась благодаря вовлечению эстетики и риторики в процедуру формирования оценочных и интерпретационных суждений... критический анализ плодотворен только тогда, когда в его процессе приводится в движение аппарат эстетических категорий и исследование текста опирается на «снятый» художественный опыт человечества»¹⁴. Согласно Ю.Б. Борову, эстетика предлагает методологический инструментарий, помогающий в анализе художественного произведения, художественных направлений и художественных взаимодействий. Другими словами, категории эстетики, на которые опирается автор, способствуют определению места произведения в художественном контексте и выполнению доминирующей целеустановки рецензии – его оценки.

Другой важной чертой рецензии является ее публицистичность. В текстах литературно-художественной критики она проявляется в решении не только вопросов искусства, но и социальных проблем. Как отмечают В.И. Баранов, А.Г. Бочаров и Ю.И. Суровцев, «в сферу интересов критики входит вся социально-культурная действительность, а основное внимание концентрируется на ядре мира художественной культуры». Исследователь В.И. Кондаков видит в этом отличительную черту русской литературной критики: «своеобразие литературной критики в России состояло в том, что кроме разнообразного и насыщенного диалога между теорией и практикой искусства в качестве принципиально значимого и ключевого момента критического суждения в литературной критике и в различных литературно-критических дискуссиях выступала самая живая жизнь – «сырая», аморфная, не отрефлексированная ни теоретическим, ни художественным сознанием социальная действительность, и эта ценностно-смысловая доминанта русской литературной критики демонстративно становилась системообразующим фактором русской литературы в целом»¹⁵. Это качество во многом обуслав-

¹⁴ Борев Ю. Б. Эстетика. М., 2002. С. 461-462.

¹⁵ Кондаков И.В. «Нещадная последовательность русского ума» (русская литературная критика как феномен культуры) // Вопросы литературы. 1997, № 1. С. 127.

ливает роль русской литературной критики. Б.Ф. Егоров утверждает, что «ни в одной стране мира критика не играла такой громадной роли. Русская публика часто в первую очередь читала именно критические статьи, а потом принималась за художественные произведения»¹⁶.

Таким образом, мы выделили два начала рецензии: апеллирующее к эстетике и к социально-политической сфере. Отметим, что в рецензии «Стиль репрессиионизм» для создания экспрессии автор разделяет анализ эстетического и публицистического начал с помощью метатекстовых конструкций: *Начнем, пожалуй, с вопросов эстетики... Теперь об этике... В заключение скажем несколько слов об изворотливости и цинизме* («Стиль репрессиионизм», В. Дьяконов).

Однако современная газетная рецензия с течением времени все больше утрачивает связь с литературно-художественной критикой и сохраняет только общую коммуникативную цель – анализ и оценку нового произведения искусства. Публицистическое начало рецензии, наоборот, усиливается. В рецензии в общественно-политическом СМИ оно имеет особое значение ввиду связи издания с той или иной идеологической системой. Как и любой медиатекст, рецензия начинает обслуживать потребности этой системы: «формировать в сознании читателя нужное представление о ценностях данной идеологической системы, создавать впечатление об их истинности, вести борьбу с идеологическим противником»¹⁷. Это оказывает воздействие на речевое поведение рецензентов: на использовании ключевых слов данной идеологической системы, лексики с отвлеченным значением, приемы работы с интертекстом¹⁸. Таким образом, оценка произведения искусства может приобретать идеологическую окраску. Как отмечает А.Г. Башкатова, воздействие политики издания также оказывает влияние на выбор «критериев оценки, осно-

¹⁶ Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. С. 3.

¹⁷ Коньков В. И. Идеологическая речь // Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб., 2007. С. 71.

¹⁸ Там же.

ваний для интерпретации, на способах реализации замысла рецензента, выборе языковых и выразительных средств, структуре рецензии»¹⁹.

1.3. Полифункциональность жанра рецензии

Рецензия является полифункциональным медиажанром. Функция информирования актуализируется в лиде рецензии. *В предрождественские дни Эрмитаж открыл свою, пожалуй, самую красивую выставку нынешнего сезона — "Эдгар Дега. Фигура в движении" из собрания Фонда им. М. Т. Абрахама (Париж). На центральной лестнице Главного штаба разместили 30 скульптур, еще 42 фигуры экспонируются в здании Фондохранилища. Почему вокруг этих божественных танцовщиц и лошадей постоянно разгораются нешуточные страсти, рассказывает КИРА ДОЛИНИНА* («Литейное производство», К. Долинина). Как видно из данного абзаца, автор использует языковые единицы с разной семантикой: событийной, оценочной, модальной. Благодаря этому, уже в начале текста функция информирования соединяется с оценкой, доминирующей коммуникативной установкой. В первом предложении она ярко выражена прилагательным в превосходной степени со значением эстетической оценки (*самую красивую*), вводным словом (*пожалуй*).

Чаще всего оценочный тезис проявляется или в лиде, или в начале основной части рецензии и является генератором развития всего текста.

Например, в рецензии «Удвоение утопии» автор сразу эксплицирует оценку: *Это очень сильная выставка*. Автор использует короткое неполное предложение, где оценка ярко выражена с помощью прилагательного *сильная* и наречия *очень*. Далее автор аргументирует общий оценочный тезис с помощью ряда частных оценок. *Сильно в ней все: и то, что, расположившись на знаменитом третьем этаже Зимнего дворца, том самом, где возделенные Москвой французы, она существует в вакууме пространства с воздухом разреженным и почти для жизни не приспособленным. И то, что воздух этот есть продукт выставленных здесь произведений, ведь и страстная*

¹⁹Башкатова А.Г. Литературная рецензия в контексте современных тенденций развития культуры. М., 2013. С. 9.

утопия Лисицкого, и мизантропическая антиутопия Кабаковых сочинены вовсе не для комфортного существования в них праздного гуляки. И то, что вся она построена на очень четких противопоставлениях, держащих всю экспозицию в железных тисках, — формы и слова, конструирования и деконструкции, полета и погружения, будущего и прошлого, внешнего и внутреннего («Удвоение утопии», К. Долинина). Эпифора, лексические повторы и антитеза усиливают экспрессию этого абзаца, где оценочная семантика имеет самый высокий статус.

Однако под воздействием политической и экономической сферы функция оценки в современной рецензии подвергается ряду изменений. Как отмечают А.Н. Потсар и Е.Н. Черкасова, в тексте рецензии произведение искусства может восприниматься как политическое высказывание и интерпретироваться с точки зрения идеологической направленности издания. Кроме того, «благодаря такому политизированному прочтению произведений искусства в общественном сознании давно происходит подмена социальных ролей»²⁰. Директор музея воспринимается как политик, а афиша выставок как определенная политическая программа.

Например, в рецензии «Стиль репрессиионизм» автор оценивает выставку как политическое сообщение. *Если вы славите советскую монументалку, будьте последовательны, оставьте совесть за порогом и целиком погружайтесь в наслаждение специфическими способами контроля толп с помощью образов. Коготок-то увяз. Отступить-то некуда — за вами "Русь православная". И вам же бюджет дан невероятный, таких стен Манеж не видывал. Возможно, авторы скажут: мы же профессионалы, вот у нас такой государственный заказ, мы сделали все, что могли. Мы же взрослые люди, все понимаем. Министерство культуры и так далее. Да, "мы взрослые люди" — давайте повторять эту фразу, пока не отсохнет язык, и жить станет лучше, жить станет веселее* («Стиль репрессиионизм», В. Дьяконов). Отме-

²⁰ Потсар А.Н. Черкасова Е.Н. Рецензия как семантическая структура в системе текстов средств массовой информации, сформированной темой культуры... С. 345.

тим, что автор использует риторическое обращение по отношению к организаторам выставки, используя местоимение *вы*, императивные конструкции (*будьте последовательны, давайте*). Такой прием не характерен для жанра рецензии, поэтому усиливает экспрессивность и диалогичность речи. Усиливая публицистическое начало выставки, автор использует слова, заимствованные из политического дискурса: *контроль, бюджет, государственный заказ, министерство культуры*. Автор активно работает с двуголосым словом, вводя несобственно-прямую речь и тем самым дискредитируя дискурс организаторов выставки. Автор широко использует интертекстуальные включения как из художественной литературы, так и социально-политической сферы, причем автор не указывает маркеры интертекстуальности.

Современная рецензия в общественно-политическом издании также подвержена серьезному влиянию экономической сферы. Как отмечают А.Н. Потсар и Е.Н. Черкасова, под влиянием рыночных отношений в рецензии произведения искусства оцениваются «как объекты потребления»²¹, музей рассматривается как коммерческое предприятия, выставка - как товар, а среди статусных характеристик художника акцентируется уровень его дохода. Например, в рецензии на выставку Георга Базелица («Искусство вниз головой», К. Долинина) автор оценивает произведение искусства в том числе с точки зрения его стоимости. Уже в первом абзаце автор использует словосочетание *безумно дорогой* и усиливает оценку лексическим повтором *дорогое*. Во втором абзаце автор повышает значение оценки стоимости произведений, используя вопросно-ответную форму: *Коммерчески соблазнительно? Безусловно*.

Кроме того, рецензирование становится «механизмом извлечения прибыли»²². Давая общую положительную или отрицательную утилитарную оценку, побуждая посетить или пропустить то ли иной мероприятие художе-

²¹ Там же. С. 332

²² Там же.

ственной жизни, рецензент становится субъектом экономических отношений, стимулирует изменение спроса и предложения. Авторы могут использовать речевое действие дериктива для побуждения посетить выставку: *Идти на эту выставку немного страшно, но это совершенно необходимо* («Личная геометрия Захи Хадид», К. Долинина). Если в тексте не прослеживается общая утилитарная оценка, то наличие публикации о данном мероприятии и ряд частных оценок выполняют эту функцию. В связи с этим исследователи указывают на усиление рекламной интенции в рецензии²³.

Особенно важна утилитарная функция рецензии в контексте современного искусства в связи с «потребностью в комментарии»²⁴: современное искусство часто оказывается непонятным широкой аудитории. Функция такого комментария – легитимация произведения искусства в восприятии публики. Теоретическая искусствоведческая интерпретация, ориентированная на более узкий круг лиц, чем посетители выставок современного искусства, не может утолить «потребность в комментарии» широкой публики, в отличие от газетной рецензии, во многом популяризирующей искусствоведческие теории, редуцирующие содержание произведения искусства и облегчающие его восприятие. Следовательно, здесь также проявляется рекламная функция рецензии.

1.4. Традиционное и современное искусство

В данной работе мы разделили рецензии на две группы: рецензии на традиционное искусство и рецензии на современное искусство. Такое разделение рецензий обусловлено несколькими факторами. Во-первых, разным слотовым наполнением фрейма «выставка». Во-вторых, это разделение иногда проводится самими СМИ. Например, в газете «Коммерсант» перед текстом рецензий расположено название подрубрики (например, *Выставка современное искусство*).

²³Потсар А.Н. Черкасова Е.Н. Рецензия как семантическая структура в системе текстов средств массовой информации, сформированной темой культуры...; Набиева Е.А. Оценочность в жанре рецензии: лингвистический и прагматический аспекты. Тюмень, 2010.

²⁴Гройс Б.Е. Политика поэтики. М., 2012. С. 105.

Понятия традиционного и современного искусства имеют много трактовок и объединяют разные, порой противоречивые течения. В данной работе мы остановимся на следующих определениях. Под традиционным искусством понимается искусство, создаваемое согласно неким стихийно возникающим, как в народном творчестве, или установленным художественно-идеологической и эстетической системой правилам или канонам. Мы придерживаемся широкого понимания современного искусства как искусства с последней четверти XIX столетия до наших дней, которое ориентировано на создание новых практик, способных вывести произведение искусства за пределы существующих границ искусства, которое «ставит под вопрос ту систему репрезентации, в которой художник существует»²⁵.

Кроме того, необходимо отметить тенденцию «дематериализации объекта»²⁶ современного искусства, под которой понимается переход от создания материального объекта к его идейному описанию или к деятельности, которая принимает статус произведения искусства при отсутствии объекта (перформанс), а также тенденцию неразличения художественных объектов от объектов повседневной действительности (реди-мейд). Таким образом, главным в искусстве становится идея, концепт, а не форма. В связи с этим встает вопрос о критериях определения того, что является произведением искусства. С 1960-х годов начинает активно обсуждаться идея современного искусства как института. А. Данто в статье «Мир искусства» утверждал, что произведение искусства перестало быть автономным, а его оценка определяется доминирующими в художественной среде представлениями, теориями²⁷. Позднее появилось понятие «система искусства».

Система искусства объединяет художников, кураторов, критиков, дилеров, музеи, галереи, фонды, некоммерческие организации, СМИ, государ-

²⁵ Де Дюв Т. Глокальное и синкуниверсальное. Размышление об искусстве и культуре в глобальном мире // Сайт: <http://permm.ru>. Дата обращения: 01.03.2016. URL: <http://permm.ru/menu/xzh/архив/84/terri-de-duv.html>

²⁶ Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард // Артикульт, 2013, №10. С. 40-41.

²⁷ Danto A. The Artworld. New York, 2003 // Сайт: georgetown.edu. Дата обращения: 07.01.2016. URL: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>

ственные институты²⁸. Именно система искусства обладает исключительным правом легитимации произведения искусства, его признания, а также определения доминирующих тенденций в мире искусства. Таким образом, отличительной чертой современного искусства является его институциональность, в условиях которой произведения теряют свою автономию и оказываются подчиненными субъектам системы искусства, а также доминирующим тенденциям в мире искусства. Отметим, что выставки традиционного искусства не изолированы от влияния системы искусства, которая оказывает воздействие на тематику выставок и характер экспонирования объектов. Это также находит отражение во фреймовой структуре рецензий.

1.5. Понятие выставки

В данной работе мы рассматриваем выставку как текст. Ю.М. Лотман определил искусство как вторичный язык, «вторичную моделирующую систему», т.е. «коммуникационную структуру, настраивающуюся над естественно-языковым уровнем»²⁹. Следовательно, произведение искусства является текстом, построенном с использованием единиц данного языка. Согласно Ю.М. Лотману, наличие языка, определенного кода является одним из важнейших признаков текста: без понимания этого кода невозможна дешифровка сообщения, заложенного в тексте³⁰. Поэтому обратимся к понятию выставки и рассмотрим основные элементы, формирующие текст выставки.

Традиционно под художественной выставкой понимается совокупность произведений искусства или других предметов, объединенных по определенному принципу и выставленных на обозрение в определенной месте в течение определенного времени. Таким образом, пространственно-временные и тематические параметры являются определяющей характеристикой традиционной выставки. Выделяют следующие виды выставок: историко-

²⁸ Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003.

²⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1998. С. 15.

³⁰ Там же. С. 282.

художественные, тематические, репрезентативные, персональные, экспериментальные, фестивали и биеннале.

Однако в 20 веке представление о выставке трансформируется, разрушается традиционное единство места и времени выставки, она перестает быть статичной. Все главные элементы традиционной выставки разрушаются. Так, в 1958 году художник Ив Кляйн создал выставку «Пустота», на которой не было ни одного экспоната, в 1969 году куратор Харальд Зеeman на выставке «Когда отношения становятся формой» показал не статичные законченные произведения искусства, а процесс их создания, разрушив временное единство выставки. В том же году Сет Зигеллауб курировал выставку «Июль август сентябрь 1969» и разместил экспонаты на разных площадках по всему миру, тем самым разрушил принцип единства места выставки. Все чаще выставки покидают пространство музеев и галерей, проводятся в нехарактерных местах. На фоне развития постмодернистской эстетики, теории интертекстуальности кураторы начинают совмещать произведения традиционного и современного искусства в рамках одной экспозиции. Кроме того, выставки становятся более интерактивным: музеи предоставляют возможность посетителям самостоятельно моделировать экспозицию, трансформировать заложенное в ней сообщение, приносить свои смыслы.

На фоне трансформации формата выставки меняется и ее значение. Во-первых, некоторые объекты современного искусства (например, реди-мейды) по материальной форме могут не отличаться от объектов повседневной действительности. Поэтому объект может стать произведением искусств, превратиться из копии в оригинал только в выставочном контексте: «не выставить работу значит не дать ей состояться»³¹. Во-вторых, как было сказано выше, в связи с «дематериализацией объекта» искусство может принимать форму художественного жеста, события (например, перформанса), которое может не предполагать создание никакого материального объекта. Поэтому

³¹ Гройс Б. Политика поэтики. С. 269.

на выставке такое произведение может занять место в художественном контексте. В-третьих, выставка становится объектом потребления. В современных рыночных условиях выставка начинает выполнять новые функции – привлечения новых посетителей, повышения имиджа музея и увеличения прибыли.

Как было отмечено выше, на выставочную деятельность оказывает влияние система искусства. Особую роль в ней играет фигура куратора, в задачи которого входит поместить произведение искусства в выставочное пространство, выработать идею, концепцию, тематику выставки, пространственно-временные параметры, отобрать участников. Другими словами, куратор должен создать «новый язык репрезентации»³². Таким образом, выставка принимает авторский, творческий, комментаторский характер. В связи с этим исследователи говорят о проблеме авторства в современном искусстве, которая становится более острой, если учесть постмодернистские теории о «смерти автора»³³. Рассматривая место куратора в системе искусства, В. А. Мизиано говорит о том, что именно куратор играет ключевую роль в определении, что является произведением искусства, а что нет, так как именно куратор ответственен за то, что будет выставлено для широкой публики³⁴.

Помимо куратора в систему искусства входят те институции, которые организуют выставку. Основными выставочными площадками являются государственные и частные музеи, художественные галереи, выставочные центры, аукционные дома, высшие учебные заведения и образовательные центры. Эти институции оказывают влияние на выставку на нескольких уровнях. Во-первых, согласно Ю.М. Лотману, на семиотическом уровне выставка как текст «активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сама его трансформирует»³⁵. В данном случае в качестве

³² Мизиано В.А. Пять лекций о кураторстве // Сайт: <https://bookmate.com>. Дата обращения: 09.01.2016. URL: <https://bookmate.com/reader/qF9aAXwE>

³³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 233.

³⁴ Мизиано В.А. Пять лекций о кураторстве.

³⁵ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999. С. 149.

контекста могут выступать другие произведения искусства, выставляющиеся на данной площадке, и интерьер.

Во-вторых, современные музейные институции являются субъектами не только культурной сферы, но и социальной, политической и рыночной. В связи с этим музеи формируют свою выставочную политику, на которую оказывает воздействие государство, музейное сообщество, арт-рынок и посетители. Политику институции формирует тематика, масштаб, формат экспозиций. Следовательно, выставку необходимо рассматривать в контексте всей деятельности институции.

Кроме того, важную роль в системе искусства играет арт-рынок. По утверждению Б. Гройса, «работы, созданные вне рыночных условий, фактически исключались из сферы институционально признанного искусства»³⁶. Следовательно, повышается значение арт-дилеров, художественных ярмарок, аукционных домов, спонсоров.

Таким образом, при оценке произведения искусства учитывается не только фигура художника и экспонаты, но также все указанные субъекты системы искусства, так как они оказывают воздействие на восприятие произведения искусства в выставочном контексте и находят свое отражение в тексте рецензии. Следовательно, с одной стороны, оценка выставки в рецензии подвержена влиянию системы искусства, а с другой, – политической и экономической сфер, о чем было сказано выше. Далее мы более подробно рассмотрим, как трансформируется текст выставки, представленный в рецензии с помощью категории интертекстуальности.

³⁶ Гройс Б. Политика поэтики. С. 11.

Глава 2. Интертекстуальность как текстообразующая категория рецензии

2.1. Вторичность жанра рецензии

Отличительной чертой рецензии является ее вторичная природа: «предметом рецензии выступают не непосредственные факты действительности... а информационные явления – книги, брошюры, спектакли, кинофильмы, телепередачи»³⁷. Согласно А.Н. Потсар и Е. Н. Черкасовой, одним из обязательных элементов рецензии является «характеристика и описание предмета рецензии, под которыми понимается развернутое представление сторон описываемого произведения с учетом специфики того или иного вида искусства»³⁸. То есть в рецензии представлены не факты действительности, а их отражение в другом дискурсе. Так, Р. Барт говорил о критике как о мета-языке, вторичном по отношению к языку-объекту, языку исследуемого произведения³⁹. Как мы отметили выше, выставка может быть прочитана как текст. Поэтому интерпретация любого текста культуры представляет собой перевод из одной знаковой системы в другую, межсемиотический перевод (или «трансмутацию»)⁴⁰, что принимает особое значение при интерпретации невербального произведения искусства. Отмечая важность такого перевода, искусствовед В. Хофман писал, что «воссоздание произведения искусства в слове является единственным способом его освоения, на который мы способны»⁴¹.

В виду вторичной природы рецензии и необходимости межсемиотического перевода, можно говорить о рецензии как о вторичном тексте. Под вторичным текстом понимается «произведение, созданное в процессе специальной аналитико-синтетической деятельности, которая включает в себя понимание некоторого текста (оригинала), с последующей вербализацией резуль-

³⁷ Тертыйный А.А. Жанры периодической печати. М., 2011. С. 141.

³⁸ Потсар А.Н. Черкасова Е.Н. Рецензия как семантическая структура в системе текстов средств массовой информации, сформированной темой культуры... С. 329.

³⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 272.

⁴⁰ Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода//Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 17-18.

⁴¹ Хофман В. Основы современного искусства. СПб, 2004. С. 47.

тата этого понимания с различной степенью развернутости»⁴². Исследователь интертекстуальности Жерар Женетт выделил пять типов транстекстовых отношений, одним из которых является «метатекстуальность», т.е. отношение комментирования, интерпретации, «связывающее текст с другим текстом, о котором говорит первый текст ... связь критического типа»⁴³. Таким образом, текст рецензии существует в неразрывной метатекстуальной связи с рецензируемым базисным текстом. Заметим, что, согласно исследователю, «в целом, метатекстуальная интерпретация направлена на то, чтобы упростить понимание объекта»⁴⁴.

Первичный текст в рецензии передается с помощью категорий интертекстуальности. Так как первичный текст является непосредственным предметом рецензии, интертекстуальность является текстообразующей категорией рецензии. В.Е. Чернявская называет подобную ситуацию создания вербального текста на основе невербального «визуальной интертекстуальностью»⁴⁵.

Чтобы рассмотреть специфику представления выставки в тексте рецензии, необходимо охарактеризовать фрейм «выставка». Для начала обратимся к понятию фрейма.

2.2. Понятие фрейма

В современной когнитивной лингвистике существует множество подходов к понятию фрейма. Согласно одному из основателей теории фреймов М. Минскому, фрейм является «структурой данных для представления стереотипной ситуации», которая содержит основную, типическую и потенциально возможную информацию об этой ситуации⁴⁶. Фрейм является не языковым понятием, а когнитивным. Однако фреймы дают нам возможность совершать такие базовые когнитивные акты, как восприятие языковых сообще-

⁴² Сунцова Н.Л. Лингвистическая модель порождения вторичного текста. М., 1995. С. 3.

⁴³ Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. М., 1998. С. 79

⁴⁴ Иванов Н.В. Интертекст – метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. М., 2007. С. 44.

⁴⁵ Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. М., 2007. С. 209.

⁴⁶ Минский М. Фреймы для представления знаний. М., 1979. С. 16.

ний и языковые действия⁴⁷. При этом схематизированные данные фрейма активизируются с помощью вербального инструментария. Фрейм представляет собой иерархичную структуру: элементы верхних уровней фрейма содержат более общую, стабильную информацию, а элементы нижних уровней – более конкретные признаки. В связи с этим в каждом фрейме можно выделить обязательные и факультативные признаки.

Фрейм имеет сложную структуру, состоящую из слотов. А.А. Кибрик отмечает, что слот, в свою очередь, тоже может быть структурирован и обладать слотовой структурой⁴⁸.

Понятие фрейма играет важную роль при рассмотрении механизма интерпретации новой информации. Согласно М. Минскому, при освоении новой ситуации человек опирается на уже имеющиеся в сознании типовые схемы и модели, которые заложены во фреймах. Ван Дейк отмечает, что, если фреймовая структура представлена неверно, реципиент может неправильно интерпретировать сообщение⁴⁹.

Фрейм является динамичным образованием, его содержание постоянно меняется: под воздействием изменений внешней среды некоторые слоты могут исчезнуть, а новые - появиться. Поэтому Ван Дейк отмечает, что «фреймы имеют более или менее конвенциональную природу и поэтому могут определять и описывать, что в данном обществе является “характерным” или “типичным”»⁵⁰.

Семантически близкие фреймы могут взаимодействовать между собой и объединяться в системы фреймов⁵¹.

Для изучения рецензии как медиатекста важно рассмотреть, как в текстах представлен данный фрейм, так как СМИ во многом оказывают влияние на формирование структуры стереотипной информации об определен-

⁴⁷ Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 24.

⁴⁸ Кибрик А.А. О некоторых видах знаний в модели естественного диалога // Вопросы языкознания. 1991, № 1. С. 65.

⁴⁹ Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. С. 19.

⁵⁰ Там же. С. 17.

⁵¹ Минский М. Фреймы для представления знаний. С. 16.

ном концепте. Как отмечает Б.Г. Соколов, «журналист задает формат и, по сути, определяет, какое сущее и каким образом должно быть «внедрено» в реальность, стать зримым, перейдя из недифференцированного «потока» сознания в тематизированную, схваченную и удержанную как феномен сферу, создавая «видимый» спектр реальности-реала»⁵².

2.3. Понятие интертекстуальности

Теория интертекстуальности как развивающаяся, активно изучаемая и до конца не определенная область рассматривается исследователями исходя из разных позиций. Импульсом развития данной теории послужила диалогическая концепция М. М. Бахтина. По Бахтину, «каждое высказывание – это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний»⁵³, которые не могут существовать изолировано друг от друга. Термин «интертекстуальность» был введен Юлией Кристевой. Исследователь представляет текст как «трансемиотический универсум», который строится «как мозаика цитаций, вписывание и трансформация какого-либо другого текста»⁵⁴. Согласно Кристевой, интертекстуальность создает бесконечный процесс порождения смыслов, благодаря чему важным качеством текста становится его «принципиальная незавершенность, с его неопределенностью и многосмысленностью»⁵⁵. Другой исследователь интертекстуальности Р. Барт отмечает, что каждый текст является интертекстом и «существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»⁵⁶. Ю.М. Лотман называет текст «генератором смыслов», «мыслящим устройством»⁵⁷, подчеркивая смыслообразующий потенциал интертекстуальности: за счет интертекстуальных включений трансформируется исходное значение текста, происходит построение нового смысла.

⁵² Соколов Б.Г. Статус журналистики в современной культуре // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения. СПб., 2012. С. 240.

⁵³ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Введение в языкознание. Хрестоматия. М., 2005. С. 329.

⁵⁴ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. М., 2000. С. 428.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 428.

⁵⁷ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 64-65.

Работы М.М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ю.М. Лотмана стали основой радикальной модели интертекстуальности, согласно которой любой текст представляет собой интертекст, содержащий бесконечное множество цитат, а процесс интерпретации представляет собой деконструкцию текста. На основе радикальной модели была создана узкая концепция интертекстуальности, в рамках которой рассматривается только намеренно маркированная автором интертекстуальность, включения из других текстов, которые автор вводит с целью их дальнейшей идентификации читателей с помощью специальных формальных средств. В данной работе мы будем рассматривать интертекстуальные включения в рецензии исходя из последней концепции. При рассмотрении этой концепции интертекстуальности нельзя не учитывать фигуру читателя: ведь только при наличии воспринимающего сознания возможна как идентификация интертекстуальных знаков, так и коммуникация в целом. Как отмечает Ю.М. Лотман, «текст сам по себе ничего генерировать не может – он должен вступить в отношения с аудиторией, для того чтобы реализовались его генеративные возможности»⁵⁸.

Интертекст состоит из следующих взаимосвязанных компонентов: претекст, т.е. текст, «служащий ассоциативной опорой для адекватного понимания интертекстуально обогащенной речи»⁵⁹, интертекстуальные включения, т.е. фрагменты текстов искусства, науки, массовой коммуникации, и новый текст. Отметим, что в данной работе мы будем рассматривать интертекстуальные включения не только из вербальных текстов, но и из невербальных знаковых систем, т.е. «вторичных моделирующих систем».

Мы рассмотрим проявление интертекстуальности в рецензии на двух уровнях. Во-первых, мы охарактеризуем интертекстуальность как способ передачи первичного текста выставки во вторичном тексте рецензии. В данном случае интертекст прочитывается на уровне всего фрейма выставка. Во-

⁵⁸ Там же. С. 146.

⁵⁹ В.П. Москвин. Теория интертекстуальности: категориальный аппарат//Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов. М., 2014. С. 19.

вторых, мы определим специфику проявления интертекстуальных связей рецензии с другими текстами, которые маркируют авторы. При этом интертекстуальные включения прочитываются на уровне элементов слотов фреймовой структуры рецензии.

Обобщая работы Х. Ф. Плетта и Дж. Лемке, В.П. Москвин приводит следующие типы интертекстуальности: «материальную интертекстуальность», заимствующую элементы плана выражения текста, и «тематическую интертекстуальность», устанавливающую связь между планами содержания текстов⁶⁰. Рассмотрим проявление этих типов интертекстуальности как текстообразующей категории рецензии. Материальная интертекстуальность обычно осуществляется с помощью обращения к фигурам интертекста. В основе фигур интертекста лежит прием использования фрагментов претекста⁶¹. Поскольку в рецензии на выставки осуществляется перевод из невербальной знаковой системы в другую, материальная интертекстуальность осуществляется прежде всего с помощью фигуры упоминания, что означает «прямое воспроизведение языковой единицы, являющейся именем соответствующего текстового концепта, либо имя автора текста»⁶². Воспроизведение первичного текста происходит с помощью приемов создания изобразительности. Следовательно, читатель видит выставку через призму авторского восприятия. Как отмечает В.И. Коньков, опосредованность восприятия обуславливает возможность манипуляции содержанием под влиянием замысла автора и идеологической направленности издания⁶³. Согласно исследователю, благодаря выражению авторского отношения при создании изображения, появляется выразительность, воплощение идеи, концептуального начала -

⁶⁰ Там же. С. 20-21.

⁶¹ Бобровская Г.В. Интертекстуальность и фигуры интертекста в публицистическом дискурсе // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов. М., 2014. С. 203.

⁶² Ворожбтова А.А., Кузнецова Л.Н. Лингвориторика дискурсивных процессов: типология интертекстуальных включений в научно-интерпретативном дискурсе филолога как профессиональной языковой личности // Известия Сочинского государственного университета, 2012. № 3. С. 184.

⁶³ Коньков В.И. Речевая структура репортажа // Русская речь в средствах массовой информации: речевые системы и речевые структуры. СПб., 2011. С. 223.

образность⁶⁴. Образное начало в публицистическом тексте трансформируется под влиянием идеологической направленности речи: образ в публицистике «целеструемен, идеологически заострен и играет подчиненную роль»⁶⁵.

Тематическая интертекстуальность определяет и регулирует содержание вторичного текста, так как пре-текст является непосредственным предметом анализа. Однако, как было сказано выше, оценка в рецензии подвержена, с одной стороны, воздействию политической, экономической, рекламной сферы, а, с другой, – влиянию авторского начала, что обуславливает искаженное представление первичного текста. Таким образом, первичный текст, отражаясь во вторичном, трансформируется, теряет непосредственное отношение к действительности.

Для характеристики интертекстуальных включений из других текстов введем понятие интертекстуального фрейма. Интертекстуальный фрейм содержит интертекстуальные знания реципиента, которые «накладываются на текстовую информацию во время восприятия»⁶⁶. В качестве реципиента в данном случае выступает автор рецензии, так как читатель воспринимает выставку через призму авторского восприятия. В качестве слотов интертекстуального фрейма могут выступать другие выставки, критические тексты и другие произведения искусства. У каждого реципиента актуализируются индивидуальные интертекстуальные фреймы в зависимости от интертекстуальной компетенции. В тексте рецензии автор актуализирует те элементы собственных интертекстуальных фреймов, которые соответствуют когнитивной базе представителей целевой аудитории. О.Б. Сиротинина выделяет два типа речевой культуры: среднелитературный и элитарный⁶⁷. Рецензии в общественно-политических изданиях, ориентированные на массовую аудиторию, обращены к среднелитературному типу. Согласно О.Б. Сиротининой, данный тип предполагает отсутствие большого словарного запаса, недостаточное

⁶⁴ Коньков В.И. Очерк как жанр и как тип изложения // Там же. С. 307.

⁶⁵ Митрофанова И. А. Специфика образности в газетно-журнальной речи // Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб., 2007. С. 104.

⁶⁶ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2007. С. 45-46.

⁶⁷ Сиротинина О.Б. Основные критерии хорошей речи//Хорошая речь. Саратов, 2001. С. 22-23.

владение нормами литературного языка, искаженное представление о правильной речи, а также «принципиальную удовлетворенность своим интеллектуальным багажом, отсутствие потребности в расширении своих знаний и умений, тем более в их проверке»⁶⁸. Следовательно, знания произведений художественной культуры и науки при среднелитературном типе речевой культуры ограничены.

2.4. Фреймовая структура рецензии

Отметим, что исследователи не выделяют определенной смысловой структуры рецензии. Она зависит от типа издания, характеристики выставки и интенции автора. В связи с этим и фреймовая структура выставки будет варьироваться. Основными слотами, входящими во фрейм «выставка», являются слоты «художник», «экспонаты», «институции, организовавшие выставку», «куратор». Наличие факультативных фреймов, состав которых может быть неограниченным, определяется концепцией издания и авторским замыслом.

Как мы отмечали выше, фреймы могут взаимодействовать друг с другом, образуя систему фреймов. Таким образом, фрейм «выставка» вступает в системные отношения с рядом других фреймов. Во-первых, в тексте рецензии также актуализируется фрейм «общественно-политическая ситуация», что обусловлено публицистической направленностью рецензии, зависимостью оценки в рецензии от идеологической направленности издания и ориентацией медиатекста на актуальные проблемы, воздействием политической и экономической сфер на сам текст выставки. Во-вторых, в рецензиях также представлен интертекстуальный фрейм, о чем было сказано выше. Одна из основных функций интертекстуального фрейма – смыслогенерирующая: первичный текст выставки обогащается новыми смыслами, привнесенными автором. М. Бахтин отмечал два направления в анализе произведения искусства: «либо относительная рационализация смысла (обычный научный ана-

⁶⁸ Там же.

лиз), либо углубление его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация). Углубление путем расширения далекого контекста»⁶⁹. Однако в рецензии как медиатексте последнее направление несет в себе другое значение: интертекстуальные знаки, представленные в редуцированном виде, выполняют воздействующую функцию, о чем было сказано выше.

Фреймы «общественно-политическая ситуация» и интертекстуальный фрейм могут оказывать сильное воздействие на восприятие фрейма «выставка». При актуализации данных фреймов может меняться оценочное значение, содержащееся в основном фрейме.

Различия слотового наполнения фреймов выставок на традиционное и современное искусство обусловлено следующими факторами. Во-первых, традиционное искусство соотносится с более широким представлением об искусстве, содержащимся в когнитивной базе читателя, и представлено на базисных уровнях слота «экспонаты». А произведения современного искусства при разнообразии его форм, доминировании концептуальной стороны произведения над формальной, ориентации на саморефлексию нуждается в большем комментарии. Следовательно, во фрейме «выставка», представленном в рецензии на экспозицию современного искусства, будут полнее раскрыты слоты «экспонаты». Иногда в рецензиях на современное искусство оценивается не выставка, а ее экспонаты, что бывает крайне редко в рецензиях на выставки традиционного искусства. Во-вторых, объектом выставок традиционного искусства являются уже интерпретированные, оцененные произведения, часто известные читателям. Поэтому в рецензиях на выставки традиционного искусства меньше представлен слот «экспонаты». Как правило, в данном случае рецензенты уделяют больше внимания слоту «художник». В-третьих, выставки современного искусства чаще всего более экспе-

⁶⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 362.

риментальны и дают больше творческой свободы куратору, в связи с чем слот «куратор» будет актуализирован полнее.

Нельзя не отметить, что под влиянием многих факторов (ограниченность места, утилитарный характер, ориентация на неподготовленную аудиторию) все слоты фрейма «выставка», актуализированные в тексте рецензии, представлены в редуцированном виде.

2.5. Фреймовая структура рецензии на выставки современного искусства

Рассмотрим наполнение основных слотов фреймовой структуры выставки на современное искусство на примере рецензии на выставку Фрэнсиса Бэкона «Человек в музейном футляре» (А. Толстова).

Куратор. Вербализируя слот «куратор», автор дает наглядное представление о выставке: он отмечает способ расположения экспонатов в выставочном пространстве с помощью приемов создания изобразительности, которая реализуется с помощью речевого действия предметного описания с использованием лексики с предметной семантикой. *Выставка начинается с книжного шкафа — витрины, где разложены книги Фрэнсиса Бэкона (1909-1992) из его библиотеки: весьма потрепанные тома о русском искусстве и русской революции. Это не для того, чтобы показать связи Бэкона с Россией, где была всего одна его персональная выставка — еще прижизненная, четверть века назад, в Москве, в ЦДХ. Библиотека — ключ ко всей экспозиции. В каждом зале мы будем видеть витрины с альбомами по классическому искусству и модернизму — от Древнего Египта до Матисса, заляпанные краской и отчасти порванные... каждая работа Бэкона сопровождается множеством классических аналогий из самого Эрмитажа. Однако предметное описание выполняет вспомогательную функцию. Во-первых, оно служит для введения речевого действия комментария, которое раскрывается в предложениях: Это не для того, чтобы показать связи Бэкона с Россией, где была всего одна его персональная выставка — еще прижизненная, четверть века назад, в Москве, в ЦДХ. Библиотека — ключ ко всей экспозиции. Пред-*

ставив изображение элементов выставки, авторы раскрывают ее концепцию. Отметим, что в предложениях заимствуются приемы разговорной речи: логические связи между предложениями имплицированы и реализуются с помощью разговорной интонации. Кроме того, предложение, объясняющее концепцию выставки, выделяется синтаксической структурой, так как в отличие от соседних предложений является простым, малораспространенным. Поэтому ритм абзаца акцентирует внимание читателей на этом предложении. Кроме того, автор сочетает два указательных местоимения (*Это не для того...*), что тоже характерно для разговорного стиля.

Во-вторых, изобразительность служит для введения и обоснования оценки – доминирующей коммуникативной установки. Раннему *"Распятию"*... неудачно противопоставлены *"Распятие"* Алонсо Кано и *"Несение креста"* Тициана, *"Портрету Изабель Росторн"* из Тейт с красочным месивом вместо лица — *"Старики"* Рембрандта с дрожащей и смазанной красочной фактурой, ну а в пару к единственному здесь *"Портрету папы Иннокентия X"* из Абердина удалось заполучить настоящего Веласкесова *"Папу"* из коллекции Веллингтона в Эпсли-хаусе. Оценочное значение ярко проявляется с помощью наречия «неудачно» и антитезы, выраженной контекстными антонимами «красочное месиво» и «дрожащей и смазанной красочной фактурой». Оценка подчеркивается стилистическим контрастом, который возникает благодаря сочетанию пассивного залога, заимствованного из официально-делового стиля, и окказионализма «Веласкесова» и метафоры «красочным месивом». Далее автор усиливает оценку и вводит номинацию субъекта действия: *А затем всякая логика кураторам отказывает: самому страшному, трагическому Бэкону — Бэкону триптихов с корчающимися в муке обнаженными телами — даны в пандан идиллические обнаженные Ренуара, Родена, Матисса. Глупейшим образом экспозиция заканчивается "Вечной весной" Родена — действительно, о чем еще можно думать, погрузившись в бэконовский экзистенциальный кошмар? Только о вечной весне.* Автор употребляет устоявшееся выражение из разговорной речи «логика отказывает»,

оценочное прилагательное в превосходной степени «глупейшим», лексические повторы, метафоры, а также снова использует антитезу с помощью антонимов «страшный», «трагический» и «идиллический». Подчеркивает экспрессию данного отрывка вопросно-ответная форма повествования, а также сарказм автора, выраженный в ответе.

Затем автор подводит итог работы кураторов: *Выставки в жанре "художник модернизма и старые мастера" давно сделали общим местом, но все же кажется, что Фрэнсиса Бэкона так неуклюже запихнули в шкаф с всеобщей историей искусства не в погоне за музейной модой. Бэкон в защитной оболочке из классики выглядит вполне безобидно, а в многословной и малоинформативной экспликации, предваряющей выставку, ни намек на опасные подробности его жизни и творчества.* Автор снова использует антитезу, выраженную антонимами «безобидно» и «опасные», говоря о несоответствии концепции выставки творческому и жизненному пути художника. Необходимо отметить, что, приводя итоговую оценку работы кураторов, автор представляет кураторов как субъектов системы искусства, влияние которой эксплицируется с помощью номинации *музейной моды*. Поэтому автор встраивает экспозицию в контекст мировой выставочной деятельности, т.е. в контекст влияния системы искусства.

Экспонаты. При актуализации слота «куратор» автор также вербализирует слот «экспонаты» для аргументации оценки работы куратора. Следовательно, слот «экспонаты» является вспомогательным по отношению к слоту «куратор». В тексте дано наглядное представление о произведениях искусства с помощью приемов создания изобразительности. *Как выглядела эта мастерская, видно на огромных фотографиях Перри Огдена, запечатлевшего живописный хаос из баночек с красками, кистей и распотрошенных альбомов, в котором работал Бэкон.* Автор активно работает с лексикой с предметной семантикой: *фотографиях, баночек с красками, кистей, альбомов.* В связи с ограниченным объемом рецензии автор не может изобразить

все произведения искусства, следовательно, в выборе экспонатов для представления читателю также играет роль личностное начало автора.

Отметим, что при описании большинства экспонатов выставки доминирует не предметная, а оценочная лексика. Например, *самому страшному, трагическому Бэкону — Бэкону триптихов с корчащимися в муке обнаженными телами — даны в пандан идиллические обнаженные Ренуара, Родена, Матисса*. Здесь оценка выражена наиболее ярко с помощью прилагательных, потому что, как отмечал Шарль Балли, «любая категория оценочных слов ведёт своё происхождение от прилагательных»⁷⁰. Слот «экспонаты» является второстепенным по отношению к слоту «куратор», оценочное описание произведений искусства является средством оценки деятельности куратора. Благодаря использованию оценочной и модальной семантики при аргументации оценки автор преподносит свое мнение как объективную истину. Многие экспонаты выставки, вербализация которых служит для аргументации, автор не изображает, а называет, что также усиливает воздействие на читателя. Кроме того, отметим, что для интерпретации и оценки произведений искусства используется лексика с абстрактной семантикой, заимствованной из искусствоведения: *барокко, Возрождение, экспрессионизм, художники «лондонской школы»*.

Художник. Как отмечает А.Н. Потсар, речевая структура персонажа в текстах СМИ образуется следующими параметрами: «1) номинация (словесное обозначение); 2) внешний облик (физические характеристики, одежда, жесты) 3) социально-статусные характеристики; 4) предметы, окружающие человека и характеризующие его; 5) близкие человеку люди и отношения с этими людьми; 6) поступки и действия персонажа, события, в которых он участвует; 7) психологический портрет; 8) мировоззрение; 9) речь»⁷¹. Все указанные элементы могут выступать подслотами слота «художник».

⁷⁰ Балли Ш. Французская стилистика. М., 2003. С. 271

⁷¹ Потсар А.Н. Персонаж как элемент картины мира в текстах средств массовой информации // Русская речь в средствах массовой информации: речевые системы и речевые структуры. СПб., 2011. С. 283-284.

Рассмотрим те подслоты, которые вербализированы в тексте рецензии. Номинация представлена в виде имени художника, благодаря чему оказывается излишним указывать на его социальный статус: «само имя известного в сфере искусства человека обозначает его статус»⁷². Так в подзаголовке рассматриваемой рецензии указано: *Фрэнсис Бэкон в Эрмитаже*. Из социально-статусных характеристик указано только отсутствие образования у художника: *Нигде не учившийся Бэкон изучал историю искусства самостоятельно, а репродукции старых мастеров (равно как и вырезки из газет и журналов, рекламу, личные фотографии) использовал в качестве эскизов, составляя из них рваные коллажи к своим истерзанным фигурам*. Причем основная цель использования данной характеристики – интерпретировать замысел кураторов, а не представить личность художника.

Помимо работ художника в рецензии представлены предметы, характеризующие художника: *книги Фрэнсиса Бэкона (1909-1992) из его библиотеки: весьма потрепанные тома о русском искусстве и русской революции... витрины с альбомами по классическому искусству и модернизму — от Древнего Египта до Матисса, заляпанные краской и отчасти порванные*. Кроме того, представлено описание его мастерской. Авторы рецензий говорят о значимости этих предметов и в контексте жизни и творчества художника, и в выставочном контексте. Следовательно, в тексте представлена «та часть предметного мира, которую портретируемый при жизни присвоил себе, сделал ее частью своего существования, символизировав окружающую его часть мира, которая в таком виде также стала продуктом его творчества»⁷³.

Среди близких к человеку людей указаны коллекционеры произведений Бэкона (*преданными собирателями живописи Бэкона Робертом и Лизой Сейнсбери*) и близкие ему художники (*Или вот "лондонская школа" — в этот круг Бэкон был вхож*). Первая номинация обращена не столько к дея-

⁷² Там же. С. 299.

⁷³ Коньков В. И. Литературный портрет как речевая система ("Некрополь" В. Ф. Ходасевича) // Русский литературный портрет и рецензия: Концепции и поэтика. СПб., 2000. С. 35.

тельности художника, сколько к системе искусства. Вторая номинация способствует характеристике мировоззрения художника, которое широко представлено в тексте: *гомосексуальность, которую Бэкон никогда не скрывал и которой у нас в свете последних законов теперь так стесняются; редкий искусствовед не упомянет, что художники "лондонской школы" были евреями и их надломленный экспрессионизм — следствие печей Освенцима; Бэкон следил за политикой, а не отсиживался в тиши мастерской-библиотеки; искусство бунта во имя индивидуальности и против тоталитаризма во всех его проявлениях, будь то политический режим или религия*. Отметим, что автор акцентирует те черты мировоззрения художника, которые активизируют фоновые знания читателя — актуальные социально-политические проблемы. Автор представляет систему ценностей художника и оценивает ее в соответствии с системой ценностей издания.

Слот «художник» как и слот «экспонаты» выполняет вспомогательную функцию по отношению к слоту «куратор»: подслоты слота «художник» являются аргументами авторской позиции. При вербализации данного слота автор также использует языковые средства с оценочной и модальной семантикой, что усиливает воздействующую силу текста, и, следовательно, повышает убедительность авторской позиции. Кроме того, благодаря выражению авторского начала создается образ художника.

Институции, проводящие выставку. При актуализации слота «институции, организовывавшие выставку» указываются название и тип институций, которые проводят выставку и которые предоставляют экспонаты для выставки. Номинация Эрмитаж, которая сформировалась как прецедентный феномен в когнитивной базе читателя, не требует дополнительного указания на тип, а также способствует установлению контакта с читателем и повышению статуса информации. Уже в лиде автор вводит выставку в контекст деятельности музея: *Среди выставок к 250-летию Эрмитажа, открытых в Главном штабе, самая важная — "Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого". Это не привозной гастролирующий проект, а совместная работа Эрмита-*

жа и Центра визуальных искусств Сейнсбери при Университете Восточной Англии в Норидже. В наиболее сильной позиции текста авторы представляют музей как субъект системы искусства, указывая на сотрудничество институции с музейным сообществом, а выставка осмысливается как результат сотрудничества. В первом предложении оценочное значение находится в сильной позиции, так как прилагательное в превосходной степени с ярко выраженной оценочной семантикой *самая важная* является сказуемым-ремой. В следующем предложении нет маркеров логических отношений между предложениями, поэтому оно может быть интонационно прочитано как обоснование оценки. Таким образом, показателем значимости выставки является не ее формальные и концептуальные характеристики, а ее место в системе искусства.

Оценка самой выставки представлена в следующих предложениях: *Выставка образцовая — но, к сожалению, не по концепции и составу, а в том смысле, что в ближайшие годы современное искусство в России, по-видимому, придется показывать таким образом.* В отличие от значения выставки в системе искусства, концепция и состав выставки оценивается негативно с помощью вводного слова *к сожалению* и модального глагола *придется*. Предложение заканчивается словосочетанием с указательным местоимением *таким*, которое обращено не к предшествующему тексту, а к последующему. Такой прием повышает читательские ожидания от чтения текста.

Далее автор продолжает характеризовать институции, принимавшие участие в организации выставки, в качестве субъектов системы искусства. *Книги и коллажи привезены из дублинской Галереи Хью Лейна, после смерти художника выкупившей и целиком перевезшей лондонскую мастерскую на его родину... На петербургской выставке Галерея Хью Лейна — второй по значимости партнер Эрмитажа после Центра визуальных искусств Сейнсбери, основанного преданными собирателями живописи Бэкона Робертом и Лизой Сейнсбери и названного в их честь. Это далеко не самая выдающаяся бэконовская коллекция, но в Петербург привезли несколько картин из галереи*

Тейт и других собраний, что частично скрадывает скромность размеров выставки. Подводя итог оценке выставки, автор опять обращается к рассматриваемому слоту. Складывается впечатление, что, сколько бы ни говорил директор Эрмитажа о музейной автономии, народный казачий контроль и гомофобские законы, в продвижении которых Петербург был пионером, все же сделали свое дело. И похоже, Эрмитаж нашел модель, по какой будет штамповать выставки "опасного" современного искусства. Отчасти это положение вещей легитимировала эрмитажная "Манифеста" — самый пышный бантик в юбилейном уборе музея. "Манифеста" побудила современных художников сделать ряд посвящений и реверансов великому имперскому музею, хранящему великое наследие прошлого, Эрмитаж им это милостиво позволил. Фрэнсис Бэкон же давно мертв и протестовать не станет. Данный абзац подчеркивает, что автор оценивает выставку под влиянием выставочной политики музея. Автор отсылает к фоновым знаниям читателя, в частности высказываниям директора Эрмитажа (об их распространности свидетельствует сочетание *сколько бы ни* и глагол несовершенного вида, указывающие на частотность действия), и подчеркивает его статус, опуская имя. Думается, что для автора важна номинация *директор*, чтобы персонифицировать политику музея. Обращение к высказываниям деятеля культуры относительно социальной проблемы свидетельствует о том, что он воспринимается как политик. Это обусловлено «подменой социальных ролей», которая приводит к «трансформации речевой роли»⁷⁴.

Далее автор также вводит референции к событиям общественно-политической жизни: *народный казачий контроль и гомофобские законы, в продвижении которых Петербург был пионером*. Следовательно, политика музея рассматривается в соотношении с политикой государства, что сближает рецензию с жанром комментария. К тому же автор вводит речевое действие комментария, так как использует языковые средства, выражающие не

⁷⁴ Потсар А.Н. Черкасова Е.Н. Рецензия как семантическая структура в системе текстов массовой информации, сформированной темой культуры... С. 345.

оценку (как в большинстве других речевых действий), а мнение. Отношение автора содержится в модусах высказываний: *складывается впечатление; похоже*. Необходимо упомянуть, что автор использует глагол *штамповать* применительно к деятельности музея, благодаря чему представляет музей как субъекта культурной индустрии, а его деятельность, как массовое производство. Отметим, что слот «институции, организовавшие выставки» актуализирован в наиболее сильных позициях текста.

Фрейм «общественно-политическая ситуация». Как мы отметили выше, фрейм «общественно-политическая ситуация» вступает во взаимодействие со слотами «художник», «куратор», «институции, организовавшие выставку». Поэтому читатель воспринимает выставку через призму актуальных проблем. Автор акцентирует те составляющие первичного текста выставки, которые согласуются с современной общественно-политической ситуацией и оценивает их исходя из идеологической направленности издания. Это подтверждает высказанный ранее тезис о политическом прочтении явлений в искусстве.

Интертекстуальный фрейм. Специфика данной выставки заключается в том, что кураторы сами выявили возможные интертекстуальные связи в произведениях Френсиса Бэкона. Так как автор рецензии указывает на несоответствие предложенных кураторами интертекстуальных включений с помощью фрейма «общественно-политическая ситуация» и «исторический контекст», то большинство текстовых референций относится к историческим событиям и событиям в политической сфере. Это обуславливает то, что в данной рецензии автор мало работает с интертекстом.

Однако интертекстуальные включения присутствуют уже в заголовке рецензии «Человек в музейном футляре», что характерно для заголовков газеты «Коммерсант». Автор использует аллюзию, отсылающую к рассказу А.П. Чехова «Человек в футляре». В связи с этим в когнитивной базе читателя возникает негативный образ, который дополняется указанием на музейную сферу и определяет оценку выставки, которая разворачивается в тексте.

Отметим, что подобный тип заголовков с использованием трансформации интертекстуальных знаков, характерен для газеты «Коммерсант»: «Республика ШВИЧД» («Республика ШВИЧД», А. Толстова); «Пуссен своего безвременья» («Пуссен своего безвременья», К. Долинина); «Выставка на обочине» («Выставка на обочине», А. Толстова); «Ленинград--Москва—Петушки» («Ленинград--Москва—Петушки», А. Толстова). Оценочное значение, заложенное в инварианте восприятия данных знаков, определяет априорную оценку читателя.

Как было упомянуто выше, автор отсылает к высказываниям директора музея относительно актуальных социальных проблем: *Складывается впечатление, что, сколько бы ни говорил директор Эрмитажа о музейной автономии, народный казачий контроль и гомофобские законы, в продвижении которых Петербург был пионером, все же сделали свое дело. И похоже, Эрмитаж нашел модель, по какой будет штамповать выставки "опасного" современного искусства.* Автор не приводит цитаты высказываний, так как функция данного упоминания заключается в воздействии на читателя. Кроме того, автор вводит упоминание о биеннале «Манифеста», прошедшей в Эрмитаже: *Отчасти это положение вещей легитимировала эрмитажная "Манифеста" — самый пышный бантик в юбилейном уборе музея. "Манифеста" побудила современных художников сделать ряд посвящений и реверансов великому имперскому музею, хранящему великое наследие прошлого, Эрмитаж им это милостиво позволил.* Автор вводит данное упоминание в контексте оценки выставочной политики музея, музея как субъекта системы искусства, поэтому оценивает биеннале не с точки зрения состава и концепции, а с точки зрения статуса события, влияния на имидж музея: *самый пышный бантик в юбилейном уборе музея.*

Подводя итог всему выше сказанному, отметим, что доминирующей целью рецензии является не оценка выставки, а оценка общественно-политической ситуации. Поэтому первичный текст выставки представлен в трансформированном виде. Оценка выставки дана в контексте деятельности

и политики музея и, в связи с чем выставка теряет свою автономию, оказывается зависимой от субъектов системы искусства. Вследствие невозможности процитировать интерпретируемое произведение автор использует средства создания изобразительности и образности. Представляя экспонаты выставки, автор активно работает с языковыми средствами с оценочной и модальной семантикой, благодаря чему его мнение предстает как объективная истина. На уровне тематической интертекстуальности автор акцентирует те стороны первичного текста, которые могут стать средствами оценки общественно-политической ситуации. Образ художника служит для того, чтобы противопоставить образ «бунтаря» и политику музея, подчиненную политике государства. Следовательно, можно сделать вывод о том, что не концепция выставки регулирует и определяет содержание рецензии, а общественно-политическая тематика формирует то, как представлена концепция выставки в тексте.

2.6. Фреймовая структура рецензии на выставки традиционного искусства

Рассмотрим наполнение основных слотов, актуализированных в рецензиях на выставки традиционного искусства, на примере рецензии «Энциклопедия русской краски» (К. Долинина).

Экспонаты. Как было отмечено выше, в рецензиях на выставки традиционного искусства, часто знакомого читателю, слот «экспонаты» представлен поверхностно. В лиде автор указывает количество работ: *более 40 живописных и около 100 графических произведений*. Тем самым автор повышает статус выставки. Автор указывает на известность экспонатов читателю: *Выставка Федотова как бы ничего нового нам о юбиляре не расскажет... тут все до боли знакомо*. Поэтому в тексте не изображены конкретные экспонаты, а только названы: *Все вот эти "Свежий кавалер", "Сватовство майора", "Завтрак аристократа", "Разборчивая невеста", "Вдовушка", большинство портретов; "Анкор, еще анкор" и неоконченные "Игроки"; рисунок "Государь Николай Павлович, наставивший луну на художника Федотова"*. Отметим,

что данные работы содержатся в когнитивной базе читателя в качестве прецедентных феноменов, что воздействует на читателя и повышает статус информации.

Используя речевое действие предметное описание, автор описывает произведения искусства в целом: *Все эти кошки, пролитые вина, смятые салфетки, напильотки, раскрытые книги, тени подглядывающих, отражения в зеркалах, все это голландское наследство в русском изводе*. Автор использует заимствования из разговорной речи, например, сочетания определительного и указательного местоимений *все эти* и *все это*, которые обладают пренебрежительной коннотацией, и словосочетание с ярко выраженным негативным значением. Это подчеркивает то, что автор дает стереотипное представление о творчестве художника.

Автор также вводит интертекстуальное включение, отсылая к живописи малых голландцев: *все это голландское наследство в русском изводе*. Здесь автор употребляет филологический термин *извод*, который на фоне заимствований из разговорного стиля создает иронию, которая усиливает пренебрежительное отношение автора. Это также подчеркивает разговорное и экспрессивное наречие *до боли*, использованное в первом приведенном предложении.

Далее автор использует речевое действие разрушение стереотипа. *Типичный вроде бы бидермейер у Федотова оборачивается большой драматургией, мелодрама — трагикомедией, уют — бардаком, дом — временным пристанищем. А там, где детали художнику не нужны (как в портрете Жданович за фортепиано), так и вовсе живопись опережает саму себя — стена за плечом пианистки никак не может быть написана в 1849-м, ей место у Дега или Уистлера*. Для разрушения стереотипа автор использует антитезу, противопоставляя контекстуальные антонимы (*типичный бидермайер — большая драматургия, мелодрама — трагикомедией, уют — бардаком, дом — временным пристанищем*), а также разговорную частицу *вроде бы*, выражающую

щую сомнение. Кроме того, автор отсылает к живописи Дега и Уинстлера, рассматривая творчество художника в контексте мировой живописи.

Кроме того, автор раскрывает мотив света и тьмы и мотив обреченности в творчестве художника. *И вроде бы ничего тут нет особо живописного: полотна темноватые, света мало, сумрак да театральные блики, но нет-нет да и выйдет нечто особенное... И это опять история живописного света, над овладением которым всю жизнь бился Федотов. Чернота постепенно заливает картины и эскизы.* Указывая на важные для русского искусства мотивы, автор вновь вводит творчество художника в контекст русской культуры и разрушает стереотипное представление о творчестве художника, которое сводится к жанровым сценам. Актуализация других слотов фреймовой структуры данной рецензии также выполняет данную функцию.

Художник. Несмотря на то что в классическом виде жанр рецензии не предполагает развернутого представления личности художника, автор уделяет большое внимание данному слоту, что акцентируется уже в лиде с помощью речевого действия метатекста: *О самом грустном русском классике рассказывает КИРА ДОЛИНИНА.* Это свидетельствует о сближении рецензии с жанром литературного портрета. Акцентирование слота «художник» объясняется тем, что с помощью вербализации данного слота, автор вводит речевое действие разрушение стереотипа. Это эксплицитно выражено в начале абзаца, раскрывающем данный слот: *А сам-то Федотов не только об этом. Даже иногда совсем не об этом.* Автор употребляет малораспространенные, неполные предложения с использованием союза *а* после точки, усилительно-выделительной частицы *-то*, парцелляции для усиления экспрессии и тем самым выделяет данные предложения, что подчеркивается тем, что следующие предложения сильно распространены и близки к книжному синтаксису.

Номинация художника представлена только с помощью имени и фамилии без указания на статус: *Павел Федотов в Русском музее.* Далее автор вводит вторичную номинацию *"Гоголя живописи"*, тем самым характеризуя художника в контексте русской культуры. Поступки и действия персонажа

представлены с помощью речевого действия событийного повествования. *Мальчик, обладающий чрезвычайно цепкой зрительной памятью, легко рисовавший, блиставший этим в своей ученической казарме и позже решивший оборвать отлаженную уже карьеру ради совершенно призрачного существования художника, сначала действительно фиксировал типы....*

Информация о событиях в жизни героя представлена в причастных оборотах, что подчеркивает вспомогательную роль данной информации. Фрагменты биографии художника помогают автору характеризовать его мировоззрение, что акцентируется использованием контекстуальных антонимов: *отлаженную уже карьеру и совершенно призрачного существования художника*. При этом автор ярко выражает личностное начало с помощью экспрессивной лексики (*мальчик, чрезвычайно цепкой, блиставший, призрачного*), а также на синтаксическом уровне с помощью ряда распространенных причастных оборотов. Благодаря этому в тексте появляется образ художника. Характеристику начального этапа творчества художника автор дополняет речевой партией его окружения: *сослуживцы и обвиняли его в том, что "портреты, которые делает Федотов, всегда похожи"*. Далее автор представляет эволюцию творческого пути художника, противопоставляя фиксирование «типов» и «мир больших красок», «большую драматургию».

В конце абзаца автор вновь обращается к событиям в жизни персонажа: *Это его трагический конец — сумасшествие, желтый дом, ранняя смерть. В нарративной традиции русского гения конец этот идеален. Высокочитимое безумие в той или иной степени коснулось Батюшкова, Гоголя, Федотова, Врубеля, Достоевского и многих других... И это опять история живописного света, над овладением которым всю жизнь бился Федотов. Чернота постепенно заливает картины и эскизы. Указывая на традицию русского гения, автор вновь вписывает художника в контекст русской культуры, что подчеркивает перечисление прецедентных имен Батюшкова, Гоголя, Федотова, Врубеля, Достоевского и многих других. Отметим, что имя Федотова также присутствует в этом ряду, хотя ранее автор и так указал на сумасшествие ху-*

дожника. Тем не менее такой прием подчеркивает значимость художника для представителей лингво-культурного сообщества. Кроме того, автор связывает биографию художника и его творчество, поэтому введение речевой структуры персонажа способствует разрушению стереотипа о живописи художника. Эта связь выражена более эксплицитно в слоте «куратор».

Куратор. Раскрывая слот «куратор», автор указывает, как связано творчество художника, его биография с расположением экспонатов на выставке: *Но есть у этой выставки один мотив, который возникает только тогда, когда о Федотове говорят в монографическом ключе. Это его трагический конец — сумасшествие, желтый дом, ранняя смерть... Но одно дело знать факты, другое — увидеть свидетельства в произведениях. Поздние вещи Федотова хорошо известны по отдельности (прежде всего "Анкор, еще анкор" и неоконченные "Игроки"), но поставленные в хронологический ряд, в сравнении с более ранними они способны рассказать историю затухания сознания своего автора. И это опять история живописного света, над овладением которым всю жизнь бился Федотов. Чернота постепенно заливает картины и эскизы.* Автор использует приемы создания изобразительности только в последнем предложении, в данном фрагменте доминирует абстрактная семантика. Следовательно, автор не намеревается дать наглядное представление выставки, а указать на определяющее влияние экспозиции на восприятие произведений художника, тем самым разрушить стереотип. Выставка рассматривается не в контексте системы искусства или политики музея, а в контексте творчества художника. Рассматривая расположение экспонатов, автор не использует языковые единицы с ярко выраженной оценочной семантикой, благодаря чему усиливается эффект объективности автора. Общая оценка выставки складывается на основе логических суждений автора, выраженных речевым действием рассуждения.

Институции, организовавшие выставку. Автор актуализирует слот «институции, организовавшие выставку» в лиде, что характерно для газеты «Коммерсант». *В Государственном Русском музее открылась выставка "Па-*

вел Федотов. 1815-1852". Весной ею уже отмечали 200-летие со дня рождения "Гоголя живописи" в Третьяковской галерее, теперь она почти в том же составе (более 40 живописных и около 100 графических произведений) переехала в Петербург. Здесь использовано речевое действие сообщение о событии и доминирует фактообразующая семантика, что объясняется информационной направленностью издания. Автор вводит номинации институций (в Государственном Русском музее, в Третьяковской галерее), которые являются прецедентными феноменами и, следовательно, повышают статус информации. Указание на количество работ повышает статус информационного повода.

Фрейм «общественно-политическая ситуация». Объясняя возникновение стереотипного представления о творчестве художника в когнитивной базе представителей лингво-культурного сообщества, автор указывает на социальную проблему: *И виной тут, конечно, никак не Федотов и даже не нежные хранители его произведений, а составители школьной программы, в которой русской живописи всего ничего и главное место в ней занимает именно Федотов. После дождя русских пейзажей на головы школьников обваливают федотовские жанровые сцены, вызывая стойкую идиосинкразию у единожды описавшего их в сочинении ученика.* Автор апеллирует к личному опыту читателей и ярко выражает личностное начало с помощью эпитетов (*нежные, стойкую*), развернутой метафоры (*После дождя русских пейзажей на головы школьников обваливают федотовские жанровые сцены*), антитезы, сочетания разных стилистических пластов (медицинского термина *идиосинкразию*, книжного, устаревшего слова *единожды* и заимствованных из разговорной речи сочетания *всего ничего*, вводного слова *конечно*, относительного прилагательного *федотовские*, союза в начале предложения). Благодаря этому в тексте создается ирония и экспрессия, что способствует усилению контакта с читателем. В конце текста автор также актуализирует фрейм «общественно-политическая ситуация: *Можно, конечно, тут говорить о бесславном и удушающем николаевском веке. Можно о личной трагедии художника.*

И то, и то, безусловно, верно, кому как не нам это знать. Автор указывает на исторический фон событий и передает свое отношение с помощью прилагательных с ярко выраженной оценочной семантикой: *бесславном и удушающем*. В последнем предложении автор проводит параллель между историческим фоном и современной общественно-политической ситуацией и тем самым передает свою оценку. Выраженная оценка соответствует идеологической системе издания. Параллель между историческими событиями и современностью объясняется спецификой медиатекста, ориентированного на сегодняшний день. Такой прием устанавливает контакт с читателем и воздействует на его восприятие выставки.

Интертекстуальный фрейм. Как было сказано выше, эксплицировано выраженные интертекстуальные связи в тексте служат для разрушения стереотипа о творчестве художника и определения его места в контексте русской культуры. Это также акцентирует заголовок рецензии: «Энциклопедия русской краски». Автор трансформирует высказывание В.Г. Белинского «Энциклопедия русской жизни», относящееся к роману «Евгений Онегин», заменяя слова *жизни и краски*, чьи просодические характеристики схожи.

Таким образом, доминирующей целью рецензии является не оценка выставки, а разрушение стереотипа, принадлежащего социальной сфере. В отличие от ранее рассмотренного материала первичный текст выставки слабо представлен в рецензии. Автор поверхностно раскрывает слот «экспонаты», что объясняется известностью работ автора и типовым расположением экспонатов на выставке. В связи с этим, чтобы установить контакт с читателем, автор использует речевое действие разрушения стереотипа. Для этого автор обращается к образу художника. Помимо речевых средств выражения авторского «я» для создания образности автор, с одной стороны, вводит прецедентные имена и интертекстуальные знаки, а с другой, – проводит параллель с сегодняшним днем, подчеркивая актуальность образа. Референция к общественно-политической ситуации акцентируется, так как представлена в сильной позиции, в конце текста. Оценка выставки складывается на основе не ее

состава и концепции, а ее влияния на восприятие творчества художника. Материальная интертекстуальность представлена слабо: автор мало использует средства создания изобразительности, так как произведения художника хорошо известны читателю. Тематическая интертекстуальность заключается в том, что автор интерпретирует влияние концепции выставки (*в монографическом ключе, в хронологический ряд*) на восприятие творчества художника. Благодаря связи фрейма «выставка» с фреймом «общественно-политическая ситуация» статус выставки и статус произведений искусства повышается.

2.7. Факультативные слоты фрейма выставка

Помимо основных слотов выделим наиболее часто встречающиеся факультативные слоты.

В некоторых рецензиях актуализируется факультативный слот «публика». Как отмечает М. В. Потапова, восприятие зрителями выставок зависит от объекта экспонирования: «чем более фундаментальны традиции создания произведения искусства, тем выше единство положительных впечатлений зрителей (почти абсолютное, например, на выставках народного искусства)»⁷⁵. Согласно исследователю, «по мере удаления от традиционных ценностей искусство воспринимается публикой все менее единодушно, возрастает число зрителей, у которых выставки оставили противоречивое впечатление, и наибольшее число таких зрителей оказывается на выставках, представляющих художественные новации»⁷⁶. Таким образом, чаще всего слот «публика» представлен в рецензиях на выставки современного искусства. Как правило, актуализация слота «публика» служит средством для рассмотрения социальных проблем. Кроме того, восприятие выставок зависит от социально-демократических характеристик публики: возраста, уровня образования, профессиональной деятельности. В связи с этим М.В. Потапова говорит о «социальной стратификации музейной публики»⁷⁷. Поэтому раскрытие

⁷⁵ Потапова М.В. Публика художественного музея в контексте социальных перемен // Триумф музея? СПб., 2005. С. 222.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 223.

слота «публика» в рецензии может также выполнять социально-ориентирующую функцию. Отметим, что эта функция может свидетельствовать об утилитарном характере рецензии, давая возможность читателю сопоставить себя с публикой.

Например, в рецензии «Супрематизм на сдачу» уже в лиде актуализируется слот «посетители»: *ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ* увидел на ней то, что преследовало Малевича всю жизнь — непонимание зрителя («Супрематизм на сдачу», В. Дьяконов). Далее в первом абзаце текста автор полнее раскрывает этот слот. *"Ой нет, пойдем сразу туда», — молодой посетитель Третьяковки берет спутницу под локоток и ведет ее прочь от жемчужно-серых стен, на которых расположилась узнаваемая геометрия супрематических композиций, только в формате тетрадного листа. Мужчина средних лет возмущенно декламирует смотрительницам текст, как будто заготовленный заранее: "Ну если не дал тебе Бог, зачем рисовать? Но ведь они сумели влезть в коммерческое пространство и бешеные бабки собирают!" Как будто супрематисты во главе с Малевичем не умерли как минимум пятьдесят лет назад, а продолжают жить и здравствовать, тратя народные деньги и уклоняясь от налогов, что твой стереотипный олигарх.* Автор дает изображение прямой речи и использует речевое действие предметное описание, чтобы создать изобразительность. Для передачи последовательности действий употребляется речевое действие повествование, о чем свидетельствуют глаголы в настоящем актуальном времени, прямой порядок слов. Эти приемы скорее характерны для жанра репортажа, а не рецензии, что усиливает ожидание читателя и выполняет контакто-устанавливающую функцию. Однако автор дает стереотипное обобщенное представление о посетителях, что говорит о том, что этот слот представлен в редуцированном виде и, следовательно, помогает читателю соотнести себя с изображенными персонажами. В конце рецензии автор вновь обращается к анализу поведения публики, что говорит о том, что этот слот представлен в наиболее сильных позициях текста. Следовательно, выставка становится поводом для анализа обще-

ственной проблемы, связанной с низким уровнем интереса к современному искусству, что сближает рецензию с жанром авторской колонки.

Как мы отмечали выше, при анализе выставки также играет роль фигура спонсора, что обусловлено влиянием экономической сферы. Кроме того, в тексте современной рецензии может быть репрезентирован слот «спонсор». В материале «Имена, пароли, проявки» спонсор представлен уже в лиде. *В Мультимедиа Арт Музее при поддержке НОВАТЭКа и Renault открылась выставка полуофициальных советских фотографов из легендарной казанской группы "Тасма" («Имена, пароли, проявки», В. Дьяконов).* За счет введения прецедентных феноменов из коммерческой сферы автор повышает значимость события и, следовательно, привлекает внимание читателя. Также введение слота «спонсор» сближает журналистский текст с PR-текстом, в которых номинации компаний актуализированы.

Если выставка проходит за рубежом, то в тексте актуализируется фрейм «страна» или «город», вступающий во взаимодействие с фреймом выставка. Например, в рецензии на выставку в городе Тромсе («Мастера ограниченного контингента», К. Долинина) первый абзац содержит информацию о городе, чтобы элиминировать лакуну у читателей, мало знающих про этот город. Сначала автор вводит прецедентный феномен Париж, указывая на представление о Тромсе как о норвежском Париже и тем самым устанавливая контакт с читателем, а затем разрушает это представление с помощью противопоставления контекстных антонимов «*Bateaux Mouches*» и «суровые, закрытые со всех сторон ледоколы и паромы», «красоты набережных» и «пляски китов косаток при входе во фьорд». Однако автор создает стереотипное представление о городе, используя наиболее распространенные и типовые ассоциации с северным городом. Такое стереотипное представление яснее создает образ города у читателя, а также выполняет контакто-устанавливающую функцию.

Благодаря взаимодействию фрейма «выставка» с фреймом «страна», выставка может рассматриваться в контексте международных отношений

или с учетом влияния идеологии страны на выставку. Например, оценивая выставку, автор противопоставляет две идеологии, западную и российскую: *слабая, вялая, толерантная, экологическая политика социального демократического и неприлично богатого государства ничего не может противопоставить наглому, жесткому, не признающему законов и прав человека сопернику контекст («Мастера ограниченного контингента», К. Долинина).*

Как было сказано выше, у рецензии нет универсальной фреймовой структуры. Поэтому смысловой центр рецензии может быть раскрыт при актуализации факультативного слота. Например, в рецензии «Собиратель шикарных отбросов» («Собиратель шикарных отбросов», К. Долинина) основным является слот «коллекционер».

Глава 3. Особенности актуализации интертекстуального фрейма

Как было сказано выше, деятельность критика направлена на определение места произведения искусства в художественном процессе. В связи с этим интертекстуальный фрейм, который содержит отсылки к внешним текстам, намеренно эксплицированные автором, принимает особое значение в рецензии. В данной работе мы остановимся подробнее только на тех текстах культуры, которые вводятся автором для интерпретации объекта рецензии и аргументации оценки. В задачи этого исследования не входит рассмотрение тех интертекстуальных включений, доминирующей функцией которых является фатическая функция, что объясняется высокой степенью научной разработанности данной проблемы⁷⁸. Для более подробного рассмотрения особенностей межтекстового взаимодействия в медиатексте разделим источники интертекстуальности в рецензии на три группы: другие выставки, критические и философские работы, произведения искусства. Эти группы формируют слоты интертекстуального фрейма, актуализированного в рецензиях на выставки.

3.1. Интертекстуальные связи с другими выставками

Выделение выставок в отдельный слот интертекстуального фрейма обусловлено несколькими факторами. Во-первых, данный тип интертекста и предмет рецензии находятся в одной семиотической системе, что облегчает их сопоставление. Во-вторых, при осмыслении выставки как текста повторим, что текст содержит в себе все предшествующие и современные ему тексты, которые формируют его форму и содержание. Тем более, как было сказано выше, выставка все чаще принимает авторский, творческий характер. Куратор, вырабатывая концепцию выставки и ориентируясь на предшествующие выставки, может намеренно эксплицировать цитаты из других выставок. Рецензенты, в свою очередь, включают в текст такие цитаты, чтобы вве-

⁷⁸ Костыгина К.А. Интертекстуальность в прессе. СПб., 2003; Бобровская Г.В. Интертекстуальность и фигуры интертекста в публицистическом дискурсе//Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов. М., 2014; Фокина, О.В. Источники интертекстуальных включений в языке современных газет. Ярославль, 2008;

сти выставку в историко-художественный контекст. В-третьих, указание на другие выставки может служить для характеристики системы искусства. Отметим, что данный тип интертекста является самым частым видом в рецензии на выставки.

При рассмотрении рецензий на выставки традиционного и современного искусства можно проследить следующую закономерность. В рецензиях на современное искусство интертекст в виде другой выставки присутствует чаще всего для интерпретации концепции выставки, работы куратора. Это объясняется тем, что выставки современного искусства более экспериментальны и концептуальны, о чем было сказано выше. В рецензиях на выставки традиционного искусства интертекстуальные отсылки к другим выставкам выполняют функцию характеристики взаимоотношений внутри музейного сообщества. Произведения традиционного искусства, как правило, являются более ценными и трудными для транспортировки из музея в музей. Сам факт их участия во временной выставке имеет большое значение. Поэтому авторы рецензий характеризуют взаимоотношения внутри музейного сообщества. Указание на другие выставки служит для характеристики выставочной истории экспонатов и выставочной деятельности данных институций в целом. Кроме того, институции, организующие выставки традиционного искусства, являются крупными музеями, номинации которых воспринимаются как прецедентные имена, что повышает степень читательского интереса.

Рассмотрим пример из рецензии на выставку произведений современных художников. В рецензии «Творить по бумажке» автор вводит отсылки к другим выставкам для оценки концепции выставки. *Идея "do it" — предложить художникам написать инструкции по созданию произведений, чтобы их можно было интерпретировать каждый раз по-новому, — не слишком оригинальна. На момент разговора между куратором Хансом-Ульрихом Обристом, Кристианом Болтански и Бертраном Лавье, положившего начало проекту, в 1993 году уже 25 лет как прошли выставка-книга "Xerox box" Сета Зигелауба, в которой он, по его словам, "впервые предъявил художни-*

кам определенный набор "требований", включая использование стандартного размера бумаги и количества страниц — "контейнера", в границах которого каждый художник должен был работать", и "Number shows" Люси Липпард, для каталогов которых художники делали карточки с описанием работ («Творить по бумажке», А. Шестакова). Первое предложение представляет собой оценочный тезис, содержащий интеллектуальную оценку, выраженную кратким прилагательным оригинальна. Далее автор аргументирует тезис, используя интертекстуальные отсылки к выставкам "Xerox box" Сета Зигелауба и "Number shows" Люси Липпард. Кроме того, автор вводит прямую речь, чтобы повысить достоверность информации. Таким образом, автор характеризует концепцию выставки в художественном контексте. Подобных примеров можно найти не мало: Правда, некоторые музеи уже привозили сокровища XX века в Москву, например в рамках многолетнего проекта Третьяковской галереи "Золотая карта России", но выставок, посвященных только авангарду из провинции, не было...; Асс сравнивает свое произведение (а он тут, безусловно, соавтор художников) с Северным вокзалом и Осенним салоном в Париже...; Правда, на первых выставках "Бубнового валеа" картины тоже демонстрировались сплошной лентой, и плюсом экспозиции можно было бы считать демонстрацию авангарда как единого и неразрывного течения от символизма до супрематизма («На авангард задрали стену», В. Дьяконов).

В рецензии на выставку произведения традиционного искусства «Мастер кривых огурцов» указание на другие выставки служит для характеристики выставочной политики музея. Выставочный цикл "Шедевры музеев мира в Эрмитаже" пополнился еще одним именитым гостем: на этот раз в Петербург привезли самую знаменитую картину Карло Кривелли "Благовещение" (1486). Так лондонская Национальная галерея отблагодарила Эрмитаж за предоставленную на главное выставочное шоу года, "Леонардо при Миланском дворе", "Мадонну Литта"... Сетовать на то, что в Лондоне увидели не сравнимое почти ни с какой другой выставкой по богатству и каче-

ству собрание работ Леонардо, а нам с барского плеча дали взглянуть на великолепного, но одного и без какого-либо контекста Кривелли, бессмысленно. Отсетовались уже: в выставочной политике Эрмитажа ничего не меняется, и надо просто брать билеты в Москву (которая своим Караваджо "сделала" Эрмитаж в этом году по любому, даже гамбургскому счету), а лучше в те европейские столицы, где за словом "выставка" подразумевают связное интеллектуальное высказывание, а не вялый показ собранного по сусекам и неотрефлексированного добра («Мастер кривых огурцов», К. Долинина). В данном фрагменте (актуализированном в начале текста, в его сильной позиции) интертекстуальные отсылки к другим выставкам также выполняет аргументирующую функцию. Автор негативно оценивает значение выставки в контексте системы искусства, что выражено сравнением выставочной политики Эрмитажа с деятельностью других музеев, а отсылки к конкретным выставкам усиливают воздействие. Отметим, что номинации выставок произведений Леонардо да Винчи и Караваджо представлены в тексте с использованием экспрессивных языковых средств: номинация первой выставки (*главное выставочное шоу года; не сравнимое почти ни с какой другой выставкой по богатству и качеству собрание работ Леонардо*) представлена с помощью метафоры *шоу*, экспрессивного эпитета *главный*, усилительной частицы *ни*. Номинация второй выставки представлена в тексте с помощью метонимии с использованием притяжательного местоимения *своим* (*своим Караваджо*), что также создает экспрессию. Отрицательная оценка также подчеркивается экспрессивными языковыми средствами: автор совмещает лексику разных стилистических пластов (книжное слово *сетовали* и разговорные слова *сделали* и *добра*), употребляет окказионализм *отсетовались*, в котором возвратный постфикс *-ся* также передает разговорный оттенок, метонимию (*своим Караваджо*), крылатые выражения (*с барского плеча, по гамбургскому счету, по сусекам*). Негативную оценку автора подчеркивает антитеза: *не сравнимое почти ни с какой другой выставкой по богатству и качеству собрание работ Леонардо - одного и без какого-либо контекста; связное интеллекту-*

альное высказывание - вялый показ собранного по сусекам и неотрефлексированного добра.

Такая характеристика взаимоотношения музейных институций также обусловлена спецификой издания, что обуславливает большое количество подобных примеров в рецензиях обоих типов: *За завлекающим названием скрывается камерная экспозиция итальянских рисунков Брюллова из собрания ГРМ и закрытого паевого инвестиционного фонда художественных ценностей "Атланта Арт". Редкий этот симбиоз в отечественном музейном мире наблюдала КИРА ДОЛИНИНА («Альбом для рисовальщика», К. Долинина); В Государственном Эрмитаже открылась выставка, представляющая публике всего одну картину — "Игроков в карты" Поля Сезанна из собрания лондонской Галереи Курто. Ее привезли в Петербург в порядке обмена: несколько месяцев в Лондоне на большой выставке "Становясь Пикассо. 1901" гостила эрмитажная "Любительница абсента" («Игроки сыграли в Петербурге», К. Долинина); Государственный Эрмитаж принимает очередных гостей к своему 250-летию: из Швейцарии приехали три полотна Клода Моне, принадлежащих Фонду Бейелера. Злые языки, конечно же, скажут, что вот, мол, ГМИИ поздравляли торжественным въездом почти невиданного в России Караваджо, а тут всего три пейзажа — и это при том, что Моне в собрании самого юбиляра вполне достаточно («Пейзажи с человеческим лицом», К. Долинина).*

Кроме того, интертекстуальные отсылки к другим выставкам служат для характеристики выставочной истории художника. Например: *четвертая музейная выставка Виктора Пивоварова — после Третьяковки (2003) и ММСИ (2006, 2011) — сопровождается подробным и вдумчивым путеводителем («Муравей уходит в небо», В. Дьяконов); Это не для того, чтобы показать связи Бэкона с Россией, где была всего одна его персональная выставка — еще прижизненная, четверть века назад, в Москве, в ЦДХ («Человек в музейном футляре», А. Толстова); Это первый приезд Кало в Эрмитаж, первая "живая" ее работа, и имеет смысл только это. Потому что*

*Фрида Кало — это, прежде всего, один из самых важных в культуре XX века мифов, художник, ставший объектом подлинного культа («Психоанализ по Фриде», К. Долинина). В последнем примере автор говорит о важности самого факта экспонирования картины, а не эстетических параметров выставки, и подчеркивает это использованием лексического повтора слова *первый*, парцелляцией и употреблением прилагательного в превосходной степени.*

3.2. Интертекстуальные связи с критическими текстами

Интертекстуальные включения, отсылающие к дискурсу других критиков, искусствоведов или философов, отличаются от предыдущих типов интертекста тем, что авторы ссылаются на вербальные тексты, следовательно, могут обращаться к фигурам интертекстов. Доминирующей формой введения чужого текста является цитата. Во-первых, это обусловлено тем, что цитата обладает одновременно информационным и воздействующим потенциалом⁷⁹. Во-вторых, как правило, критические тексты мало знакомы неподготовленному читателю, следовательно, требуют эксплицирования указания на источник. Приведем пример: *Выставка, сочиненная Прадо, по концепции не нова — то, что почти на три века полузабытый художник вдруг стал источником бесчисленного количества цитат, отмечали многие, начиная, конечно же, с велеречивого Ортеги-и-Гассета: "Полотна отступившего от правил грека высятся перед нами, как вертикали скалистых берегов далеких стран. Нет другого художника, который так затруднял бы проникновение в свой внутренний мир <...> Суровый критянин бросает дротики презрения с высот своих скалистых берегов; он добился того, что к его земле столетиями не причаливает ни одно судно. Сегодня эта земля стала людным торговым портом..." («Гений в цитатах», К. Долинина); Еще на рубеже XIX и XX веков великий искусствовед Генрих Вельфлин объявил возможной "историю искусства без имен". Ему представлялось, что смена художественных стилей, то есть законы развития художественной формы, не связана с конкретными*

⁷⁹ Редькина Т.Ю. О соотношении прямой речи и цитаты //Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб., 2007. С. 164-166.

личностями, но имеет общеисторический, "объективный" характер, predetermined различными способами видения в различные исторические эпохи («Авторская личность», К. Долинина); И конечно, в обоих случаях, особенно когда речь идет об инсталляциях, это практика, по определению Бориса Гройса, "безоговорочного и неограниченного насилия". Теоретик говорит здесь о том, что Советский Союз сам по себе являлся своего рода художественной инсталляцией, границами которой служили границы советской территории («Удвоение утопии», К. Долинина). В данных примерах цитата используется как аргумент, подтверждающий точку зрения автора, интерпретирующего концепцию выставки. Использование цитаты в качестве способа введения чужого текста усиливает эффект его достоверности, что повышает статус текста и, следовательно, сильнее воздействует на читателя.

Авторы рецензий также могут вводить интертекстуальные включения с помощью косвенной речи. Например, Американский художественный критик Розалинд Краусс в одном из посвященных фотографии эссе описывала передачу "По минуте на образ": по просьбе режиссера Аньес Варда самые разные люди, от пекарей до писателей и политиков, в течение минуты рассуждали об одном из знаменитых изображений из истории фотографии. Краусс отмечала, что почти все размышления сводились к описанию сюжета и зачастую попыткам догадаться, что же происходило в момент съемки. В противовес такому подходу американский критик предлагала видеть в фотографии бесконечно воспроизводимый образ и рассматривать методы его создания. Для всех участников выставки в Центре фотографии им. братьев Люмьер таким методом становится ироничное использование трюков медийной индустрии («Судьба иронии», А. Шестакова). В данном случае автор использует косвенную речь, которая ориентирована прежде всего на передачу смыслового содержания текста⁸⁰. Это подчеркивает утилитарный характер интертекстуального включения. Более того, отсылка к работе при-

⁸⁰ Редькина Т.Ю. Косвенная речь //Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб., 2007. С. 169.

знанного критика повышает статус выставки и текста рецензии, следовательно, воздействие на читателя становится сильнее.

Часто авторы выражают несогласие с позицией, выраженной в критическом тексте, тем самым подтверждая свою оценку. Например: *Вообще, "неврастенический мирок" Рабина, как писал чуть позже еще один фельетонист-пасквильянт из "Советской культуры", своим синкопическим, сдвинутым ритмом родственен Сутину и еврейскому экспрессионизму Парижской школы, тогда как "очернительский" колорит родом из других еврейских по духу источников — из малых голландцев, из офортных Рембрандта, сколько бы ни пытался художник в линогравюрах перевести эту иудейскую черноту на экуменический язык Владимира Фаворского... Советская критика старательно "шила" Рабину "антисоветчину", прочитывая темную гамму как очернительство, христианские символы как религиозную пропаганду, а контакты с капиталистическим Западом как подрыв государственного строя. Печально, что и западная критика прочитывала Рабина примерно так же — в политическом ключе, прежде всего как борца за свободу художественного слова. Первая персональная выставка Рабина состоялась в 1965 году в Лондоне, в Grosvenor Gallery у Эрика Эсторики: работы, переправленные дипломатическими каналами, пробили железный занавес цензуры, но не смогли пробить железного занавеса непонимания («Антисоветский экспрессионизм», А. Толстова). Автор противопоставляет свою оценку творчества художника, оценке критиков, подчеркивая "непонимание" его произведений, их политизированное прочтение. В первом предложении данного фрагмента автор создает иронию на лексическом уровне: *фельетонист-пасквильянт, еврейские по духу источники, иудейскую черноту*. Пренебрежительное отношение автора подчеркивается сочетанием *еще один*. Отметим, что источник текста, указанный автором («Советская культура»), оценивается читателем заведомо негативно исходя из распространенного мнения о советской идеологизированной и политизированной критике, присутствующего в когнитивной базе читателя. Автор вводит чужой текст несколькими*

способами. Во-первых, автор использует цитату. Данный фрагмент может служить ярким примером трансформации смыслового содержания исходного текста, на которую указывает Н.А. Кузьмина: «Цитация ... представляет собой осуществляемую субъектом семантическую компрессию прототекста, а цитата – результат этого процесса. Ментальная обработка информации прототекста при цитации носит характер интерпретации: выражение, ставшее объектом интерпретации, необходимо подвергается реконструкции в соответствии с индивидуальной когнитивной системой субъекта и временем»⁸¹. В данном тексте автор цитирует отдельные наиболее экспрессивные слова и словосочетания из материала критика («неврастенический мирок», «очернительский»), накладывая собственный дискурс. Во-вторых, автор вводит несобственно-прямую речь. Благодаря этому текст приобретает качество двуголосости. Смысл, который вкладывал в слова советский критик, сочетается со смыслом, привнесенным автором рецензии. Причем последний дискредитирует исходный смысл. Сложный синтаксический строй предложения, обилие интертекстуальных включений, книжная и специальная лексика осложняют восприятие предложения. Этот прием усиливает ироничное отношение автора и также дискредитирует заложенный в высказывании смысл, что вербализируется в сильной позиции текста, конце материала: *И что это не объяснить никакими влияниями и заимствованиями, а только тем "Дух дышит, где хочет", которое не знает никаких стен и занавесов*. Во втором предложении приведенного ранее фрагмента автор продолжает работать с двуголосым словом, используя разговорную сниженную лексику "шила", "антисоветчину". Использование кавычек усиливает контрастность авторского и чужого голоса. Автор употребляет антитезу, сочетая контекстуальные антонимы из художественной и социально-политической сфер: *темную гамму как очернительство, христианские символы как религиозную пропаганду, а контакты с капиталистическим Запа-*

⁸¹ Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург, 1999. С. 117.

дом как подрыв государственного строя. Далее автор вводит дискурс западных критиков: *Печально, что и западная критика прочитывала Рабина примерно так же — в политическом ключе, прежде всего как борца за свободу художественного слова.* Отношение автора ярко выражено в модусе высказывания наречием *печально*. Чтобы подчеркнуть неправильное, по мнению автора, политическое прочтение критиками творчества художниками, автор активно использует прецедентные феномены из Библии. Прецедентные тексты выступают в качестве контекстуальных антонимов лексики из социально-политической сферы: *барак кажется ковчегом, советский рубль — сребреником, а рыба-ихтис, акроним Христова имени, переkreщивается с бутылкой, где причастное вино давно претворилось в водку.* Отметим, что и в конце рецензии, сильной позиции текста, автор также вводит прецедентный текст из Библии: *Дух дышит, где хочет.*

Таким образом, автор вводит интертекстуальные включения из критических текстов несколькими способами: с помощью прямой речи, косвенной речи и несобственно-прямой речи. Как правило, цитата служит аргументом позиции автора и повышения статуса информации в восприятии читателя. Сообщение, заложенное в цитате, интерпретируется автором во вторичном тексте рецензии для реализации авторской оценки, благодаря чему текст приобретает качество двуголосости.

3.3. Интертекстуальные связи с другими произведениями искусства

Третий слот интертекстуального фрейма, выделенный нами в данной работе, объединяет другие произведения искусства. Как было сказано выше, помимо оценки выставки авторы рецензий оценивают также и экспонаты, представленные на выставке. Чаще всего рецензенты отсылают к известным и знаковым произведениям искусства, сопоставляя их с оцениваемыми объектами. Например, *Вот стоят в очереди за мороженым к продавщице, в которой угадываешь дальнюю родственницу девушки из "Бара в Фоли-Бержер" Эдуарда Мане. Только у Парра не бар, а тошнилровка, и выражение лица у ге-*

роини соответствующее: то ли до экспрессивного *"fuck you!"* в адрес любопытного фотографа, то ли непосредственно после («Бардак культуры и отдыха», В. Дьяконов). Описывая фотографию Мартина Парра, автор передает мир чувственного восприятия, отображенный на фотографии, на что указывает лексика с предметной семантикой: *очереди, мороженым, продавщице, девушку, бар, лицо*. Интертекстуальное включение в виде картины «Бар в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане, с одной стороны, помогает автору в усилении изобразительности: известная композиция произведения помогает автору передать композицию интерпретируемой работы. С другой стороны, введение данного интертекста способствует интерпретации концептуального начала фотографии. Думается, что при сопоставлении экспоната с картиной импрессиониста, как известно, ориентирующегося в своем творчестве помимо прочего на передачу духа современности, автор рецензии подразумевает, что на фотографии также представлено видение Мартина Парра современного ему мира. Однако видение фотографа представлено через призму авторского «я» рецензента, что усиливается благодаря выражению личностного начала в тексте с помощью языковых средств, заимствованных из разговорного стиля (указательной частицы *вот*, сниженной разговорной лексики *продавщица, тошнيلовка*), метафоры (*дальней родственницы*), контекстуальных антонимов (*бар – тошниловка*), олицетворения героя фотографии, изображения прямой речи (*"fuck you!"*) с использованием английской обценной лексики). Кроме того, использование в качестве интертекстуального знака признанного шедевра, изменившего представления о возможностях изобразительного искусства, повышает статус фотографий выставки, что воздействует на восприятие читателя. Далее автор продолжает работу с интертекстуальными включениями: *Перед нами — те герои фильма Андрея Звягинцева "Елена", которым сочувствовать не принято. Именно они, однако, соль земли. На выставке Парра отлично видишь, каким прекрасным было бы кино Звягинцева, если б тот снимал не унылую притчу с "подтекстом", белой лошадью и прочей хренью, а рассказ о том, как человеческая масса, упакованная в коробку, по-*

чти по законам физики стремится расшириться и переехать в золотую клетку. Автор отсылает уже не к произведениям изобразительного искусства, а к кино и проводит параллель между произведениями только на уровне содержания. Сопоставляя героев фильма и героев фотографий, автор переходит к оценке уже не выставочных объектов, а интертекста. Негативная оценка автора выражена с помощью использования условного наклонения, оценочной лексики прекрасным (со значением ирреальности), унылую, сниженной лексики хренью. Аргументом оценочного тезиса автора является выставка (На выставке Парра отлично видишь...). Таким образом, если обычно интертекст служит для оценки произведений выставки, в данной случае все происходит наоборот. Это можно объяснить тем, что, используя выставку для негативной оценки известного и признанного фильма, автор устанавливает контакт с читателем и повышает его интерес к предмету рецензии. Таким образом, интертекстуальные знаки, используемые для интерпретации произведений выставки, представлены через призму авторского «я» с активным использованием средств выражения его личностного начала. Это обуславливает возможность манипуляции читательским восприятием.

Приведем подобные примеры: Слава Бэкона началась в апреле 1945-го, когда в лондонской Lefevre Gallery выставили "Три этюда к фигурам у подножия Распятия". Три чудовища с оскаленными — в крике, хохоте или плаче — пастями, напоминавшие о "Гернике" («Бездна внутри», А. Толстова); Целлиная романтика и культ молодости хрущевской эпохи тоже не способствовали серьезному разговору о последствиях войны. И тут Коржес с больными, некрасивыми людьми в масштабе микеланджеловского Давида («В полную силу тяжести», В. Дьяконов); Все это очень напоминает тотальную инсталляцию живого классика московского концептуализма Ильи Кабакова "Где наше место?" 2003 года... Кабаков прозрачно намекал на то, что мы пигмеи по сравнению с великим искусством и выдающимся зрителем прошлого. Кирилл Асс вольно или невольно стоит на том же, превращая

русский авангард в разноцветную плитку, чисто декоративное искусство («На авангард задрали стену», В. Дьяконов).

Кроме того, произведения искусства в качестве интертекстуальных знаков могут использоваться не столько для сопоставления с оцениваемым экспонатом, а для установления контакта с читателем. Например, *Представим себе, что на выставку приходит человек, который знает про Лувр исключительно то, что он набит шедеврами и вокруг "Моны Лизы" Леонардо да Винчи всегда столпотворение японцев с фотоаппаратами («Передвижники по миру», В. Дьяконов); Работы Мануцио по изящному рисунку шрифтов и по композиции страниц — такая феерия графического дизайна, эталонная, словно "Сикстинская Мадонна" в своем роде, что иным роскошно выписанным и богато иллюминированным рукописям по эстетическому впечатлению они не уступают («Гуманист, пришедшийся ко времени», С. Ходнев); Вся эта вульгарная социология отпадает сама собой, когда видишь "Двух таитянок" из "Метрополитен": гений чистой красоты — так, верно, должна выглядеть "Сикстинская мадонна" постколониальной эпохи. («Внутренняя экзотика», А. Толстова); Статика оборачивается динамикой, что сближает эту работу уже не с авангардом, а с живописью романтиков; "Pause" кажется чем-то вроде "Последнего дня Помпеи" времен Саяно-Шушенской ГЭС («Взрыв на паузе», В. Дьяконов).* В данном случае интертекстуальные знаки выступают в качестве прецедентных феноменов, которые присутствуют в когнитивной базе читателя в качестве инвариантов восприятия, минимизированных представлений⁸². Н. А. Кузьмина определяет прецедентный феномен как языковую форму воплощения стереотипа, который не требует для восприятия дополнительных интеллектуальных усилий. Поэтому такое содержание «быстрее и легче воздействует на человека, минуя его личност-

⁸² Гудков Д.Б. Прецедентные феномены в языковом сознании и межкультурной коммуникации, М., 1999. С. 6.

ные когнитивные фильтры»⁸³. Исследователь видит в этом проявление механизма манипуляции.

Отметим, что в связи с ограниченным размером рецензии авторы чаще используют отсылки не к конкретным текстам культуры, а в целом к дискурсам художников, философов. Причем в рецензиях на современное искусство больше отсылок к дискурсам философов и критиков. А в рецензиях на традиционное искусство – к дискурсам художников. Это объясняется потребностью в комментарии к современному искусству, его концептуальностью, «дематериализацией» художественного объекта, о чем было сказано выше.

Рассмотрим пример из рецензии на выставку традиционного искусства: *Под конец жизни Серов открыл в себе талант стилизатора, хотя и не сразу. В иллюстрациях к альбому о царской охоте в XVII и XVIII веках чувствуется, что Серов одной ногой в позднем передвижничестве, другой — в эстетском фетишизме Бенуа и компании. Характерна небольшая картина "Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте", где на переднем плане каллики переходящие точь-в-точь с "Боярыни Морозовой" Сурикова, а августейшие особы носят кукольные фарфоровые лица с придворных портретов Антона Рафаэля Менгса. Знаменитый занавес к балету "Русских сезонов" Дягилева по "Шехеразаде" Римского-Корсакова, добытый Третьяковкой из собрания Мстислава Ростроповича и Галины Вишневской, являет собой более чистый образчик стилизации, на этот раз под персидскую миниатюру. И вот, наконец, Серов сочиняет манерный, на уровне самого утонченного декадентства портрет Иды Рубинштейн, не уступающий по выразительности Климту («Художник с лицевой стороны», В. Дьяконов). Отсылки к дискурсам других художников служат для аргументации тезиса автора, присутствующего в первом предложении данного фрагмента: подтверждая разнообразие творчества художника, автор соотносит его произведения с искусством других художников. Вводя дискурсы других художников, автор использует*

⁸³ Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадиска // Сайт: <http://www.mediascope.ru>. Дата обращения 01.02.2016. URL: <http://www.mediascope.ru/node/755>

мало терминов (*позднее передвижничество, декадентство, персидская миниатюра*). Однако, как и в случае использования интертекстуальных знаков, автор активно использует средства выражения личностного начала. Автор использует слова с абстрактной семантикой, которые не обладают статусом термина (*эстетский фетишизм*), лексику с ярко выраженной оценочной семантикой (прилагательные в сравнительной и превосходной степени *более чистый* и *самого утонченного*), устаревшее книжное выражение (*калики перехожие*), средства создания изобразительности (*кукольные фарфоровые лица*). Во фрагменте, насыщенном интертекстуальными и интердискурсивными связями, личностное начало также служит для поддержания контакта с аудиторией. Таким образом, автор создает выразительность в тексте, представляет дискурсы художников через призму авторского «я» и актуализирует минимизированное представление о творчестве художников, что, как было указано выше, обладает большим воздействующим потенциалом.

Тот же эффект наблюдается в следующих примерах: *Нестеров вполне законно предстает наследником Александра Иванова. И, как и ивановское "Явление Мессии", каждая из них демонстрирует большое художественное поражение, то есть невозможность выразить средствами современной академической живописи духовные истины, дававшиеся Андрею Рублеву или Беато Анджелико («Прерафаэлит духа», К. Долинина); Русский передвижнический пейзаж должен был не столько показывать, сколько рассказывать... В эту сторону шел некогда "гениальный мальчик" Федор Васильев, да умер молодым. Если заносило Шишкина — на помощь приходили длинные, сложносочиненные названия. Если Саврасов забывался в упоении от солнца, снега и весны, то и тут глагол действия ставил все на свои места: "Грачи прилетели" это вам не какой-нибудь "Жаркий день", это уже сюжет («Пейзаж без глаголов», К. Долинина).*

Далее рассмотрим пример из рецензии на выставку Джозефа Кошута, представителя концептуализма. В связи с этим, как уже было сказано, повышается потребность в комментарии не формальной стороны произведений, а

концептуальной. Кошут вырос во времена, когда в американском искусстве держали верх абстракционисты и их идеолог Клемент Гринберг. Гринберг считал, что художники больше не изображают природу, они сами природа, и роль теоретика — быть при них садовником. Кошут и его поколение взбунтовались против такого взгляда на искусство и решили, что художник не часть природы, а надстройка над обществом и его задача — выявлять и пригвозждать к стенам мифы, владеющие умами. Гринберг шел от Канта, Кошут — строго на стороне Гегеля, которого цитирует наравне с Витгенштейном, Сэмюэлом Беккетом, Джойсом и Фрейдом («Без единого мазка», В. Дьяконов). Для характеристики творчества художника автор актуализирует дискурс критика Клемента Гринберга. В отличие от ранее рассмотренного материала «Антисоветский экспрессионизм» автор данной рецензии отсылает не к рецензиям критика, а его теоретическим работам. Характеризуя творчество Джозефа Кошута, автор устанавливает отношения противопоставления между дискурсами художника и критика, которое заключается в разном понимании природы искусства, которое в контексте современного искусства оказывает определяющее влияние на идейно-художественное единство произведения. На лексическом уровне антитеза подчеркивается повтором слов *природа* и *художник*: *художники ... сами природа; художник не часть природы*. Помимо этого автор вводит дискурсы философов и писателей. В связи с ограниченным размером рецензии не раскрывает данные дискурсы. Отметим, что рецензии в общественно-политических изданиях, ориентированные на массовую аудиторию, обращены к среднелитературному типу речевой культуры. Согласно О.Б. Сиротининой, данный тип предполагает отсутствие большого словарного запаса, недостаточное владение нормами литературного языка, искаженное представление о правильной речи, а также «принципиальную удовлетворенность своим интеллектуальным багажом, отсутствие потребности в расширении своих знаний и умений, тем более в их проверке». Следовательно, знания произведений художественной культуры и науки при среднелитературном типе ре-

чевой культуры ограничены⁸⁴. Поэтому читатель воспринимает введение данных дискурсов не столько как интерпретацию произведений искусства, сколько как маркирование их принадлежности к элитарной культуре. Это способствует повышению статуса выставки и, следовательно, оказывает сильное воздействие на читателя. В текстах рецензий наблюдается большое количество подобных примеров: *В проекте Титовой--Шурипы зритель решил задачу со всеми неизвестными: задействовано было все — от уже ставших традиционными шапочек из фольги до более экзотических теорий, основанных на трудах Лакана («Художник на сене», А. Шестакова); В его абстракциях и почти концептуалистских работах с текстом чувствуются и Кабаков, и Фернан Леже одновременно, что дает эффект сдвинутого узнавания («Хата слева», В. Дьяконов); Впрочем, эти ужасы, простите за каламбур, тихие, в них нет бодрой мясорубки Фрэнсиса Бэкона или прямых отсылок к наследию Уэса Крейвена («Скульптура на клеточном уровне», В. Дьяконов).*

Таким образом, использование интертекстуальных знаков в рецензии в общественно-политическом издании носит утилитарный характер. Используя известные интертекстуальные включения, авторы актуализируют минимизированное представление, находящееся в когнитивной базе читателя. Отсылая к неизвестным текстам и дискурсам деятелей культуры, принадлежащим элитарной культуре, авторы повышают статус информации. Как правило, авторы интерпретируют интертекстуальные знаки через призму авторского «я» или ограничиваются только указанием на эти тексты. Следовательно, усиливается воздействующий потенциал материалов. Согласно Н.А. Кузьминой, прецедентные феномены в качестве текстов влияния способствуют не трансляции, а редукции культурного кода⁸⁵. Исходя из всего вышесказанного можно отметить, что интертекстуальные знаки, не входящие в когнитивную

⁸⁴ Сиротинина О.Б. Основные критерии хорошей речи//Хорошая речь. Саратов, 2001. С. 22-23.

⁸⁵ Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса.

базу читателей в виде инварианта восприятия, выполняют такую же функцию.

Заключение

Современная рецензия в общественно-политическом издании утрачивает связь с традиционной рецензией как жанром литературно-художественной критики и испытывает сильное воздействие политической и экономической сфер. В связи с этим выставка прочитывается в контексте общественно-политической и рыночной ситуации, что оказывает сильное влияние на то, как представлена экспозиция в тексте.

В условиях современной художественной и экономической ситуации выставка теряет свою автономию и подвержена влиянию системы искусства. На восприятие выставки воздействует политика институций, проводящих выставку, отношения внутри музейного сообщества, развитие художественного процесса

Структура фрейма «выставка» отражает упомянутые изменения в художественной и медиасфере. Основными слотами фрейма «выставка» являются слоты «экспонаты», «художник», «институции, организовавшие выставку» и «куратор». Фрейм «выставка» вступает во взаимодействие с фреймом «общественно-политическая ситуация» и интертекстуальным фреймом, которые оказывают сильное влияние на восприятие фрейма «выставка». Однако у рецензии нет универсальной фреймовой структуры, в связи с чем набор факультативных слотов может варьироваться. В рецензиях на выставки традиционного искусства, которое, как правило, знакомо читателю, автор слабо представляет слот «экспонаты». Стремясь установить контакт с читателем, автор больше раскрывает слот «художник». В рецензиях на выставки современного искусства больше внимания уделяется вербализации слота «экспонаты» и «куратор».

Интертекстуальные связи в рецензии проявляются на двух уровнях: на уровне всего фрейма «выставка» и на уровне интертекстуального фрейма.

В первом случае интертекстуальность служит для представления выставки в рецензии. Первичный текст выставки во вторичном тексте рецензии предстает в трансформированном виде. На способы представления выставки

оказывает воздействие авторское начало, концепция издания и тип выставки. Поскольку выставки являются невербальными знаковыми системами, авторы не имеют возможности использовать фигуры интертекста для представления первичного текста. Поэтому авторы используют средства создания изобразительности, благодаря чему читатель воспринимает выставку сквозь призму авторского «я». Авторы акцентируют те элементы первичного текста, которые являются наиболее актуальными для современной общественно-политической ситуации и оценивают их исходя из идеологии издания. В том случае, если на выставке представлены известные экспонаты и использована типовая концепция их расположения, в рецензии поверхностно представлен первичный текст. Смысловым центром рецензии будут выступать другие слоты. Первичный текст выставки может выступать не объектом оценки, а способом оценки общественно-политических проблем. Это объясняет то, что в тексте выставка может быть представлена минимально или в трансформированном виде.

Интертекстуальный фрейм, актуализированный в тексте рецензии, состоит из следующих слотов: выставки, критические тексты и произведения искусства.

Как правило, обращение к другим выставкам в рецензиях на современное искусство служит для раскрытия концепции экспозиции, в рецензиях на традиционное искусство – для характеристики взаимодействия институций системы искусства.

Интертекстуальные включения из критических текстов используются авторами для аргументации оценки за счет согласия или несогласия с позицией другого критика. Благодаря этому текст приобретает качество двуголосости. Обращение к дискурсу других критиков обладает большим воздействующим потенциалом и повышает статус выставки. Основными формами интертекстуальных включений из критического дискурса являются цитата, косвенная речь и несобственно-прямая речь.

Другие произведения искусства, присутствующие в качестве интертекстуальных знаков в тексте, также выполняют утилитарную функцию. В случае обращения к известным произведениям, авторы актуализируют минимизированное представление, инвариант восприятия, что способствует облегчению восприятия текста и установление контакта с читателем. Малоизвестные для непрофессиональной аудитории произведения повышают статус выставки в восприятии читателя.

В связи с ограниченным размером рецензии авторы часто апеллируют не конкретным текстам культуры, а к дискурсу художников, писателей, философов в целом. В рецензиях на традиционное искусство обычно присутствуют дискурсы других художников, в рецензиях на современное искусство – критиков и философов.

В отличие от традиционного жанра рецензии, представляющего литературно-художественную критику, интертекстуальные и интердискурсивные связи в рецензии в общественно-политическом издании используются не столько для введения произведения в художественный контекст, сколько для воздействия на читателя за счет установления контакта и повышения статуса информации.

Материалы исследования

1. Долинина К. Авторская лишность // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2009119> (дата обращения: 21.04.2016)
2. Долинина К. Альбом для рисовальщика // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc-rss/1895875> (дата обращения: 21.04.2016)
3. Долинина К. Гений в цитатах // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2504387> (дата обращения: 21.04.2016)
4. Долинина К. Игроки сыграли в Петербурге // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2281249> (дата обращения: 21.04.2016)
5. Долинина К. Искусство вниз головой // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2776134> (дата обращения: 21.04.2016)
6. Долинина К. Литейное воспроизводство // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2375461> (дата обращения: 21.04.2016)
7. Долинина К. Личная геометрия Захи Хадид // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2757126> (дата обращения: 21.04.2016)
8. Долинина К. Мастера ограниченного контингента // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2864836> (дата обращения: 21.04.2016)
9. Долинина К. Мастер кривых огурцов // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/1873945> (дата обращения: 21.04.2016)
10. Долинина К. Пейзаж без глаголов // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/1357562> (дата обращения: 21.04.2016)
11. Долинина К. Пейзажи с человеческим лицом // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2486188> (дата обращения: 21.04.2016)
12. Долинина К. Прерафаэлит духа // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2181120> (дата обращения: 21.04.2016)
13. Долинина К. Психоанализ по Фриде // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2847162> (дата обращения: 21.04.2016)
14. Долинина К. Собиратель шикарных отбросов // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2242885> (дата обращения: 21.04.2016)

15. Долинина К. Удвоение утопии // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2227974> (дата обращения: 21.04.2016)
16. Долинина К. Энциклопедия русской краски // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2845426> (дата обращения: 21.04.2016)
17. Дьяконов В. Бардак культуры и отдыха // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/1881097> (дата обращения: 21.04.2016)
18. Дьяконов В. Без единого мазка // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2714982> (дата обращения: 21.04.2016)
19. Дьяконов В. Взрыв на паузе // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/1276374> (дата обращения: 21.04.2016)
20. Дьяконов В. В полную силу тяжести // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2955060> (дата обращения: 21.04.2016)
21. Дьяконов В. Имена, пароли, проявки // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2777614> (дата обращения: 21.04.2016)
22. Дьяконов В. Муравей уходит в небо // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2948886> (дата обращения: 21.04.2016)
23. Дьяконов В. На авангард задрали стену // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2961340> (дата обращения: 21.04.2016)
24. Дьяконов В. Передвижники по миру // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/1509184> (дата обращения: 21.04.2016)
25. Дьяконов В. Скульптура на клеточном уровне // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2820876> (дата обращения: 21.04.2016)
26. Дьяконов В. Стиль репрессиионизм // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2850691> (дата обращения: 21.04.2016)
27. Дьяконов В. Хата слева // <http://www.kommersant.ru/doc/289549> // Коммерсант 2 (дата обращения: 21.04.2016)
28. Дьяконов В. Художник с лицевой стороны // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2829633> (дата обращения: 21.04.2016)
29. Толстова А. Антисоветский экспрессионизм // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2245216> (дата обращения: 21.04.2016)

30. Толстова А. Бездна внутри // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2040996> (дата обращения: 21.04.2016)
31. Толстова А. Внутренняя экзотика // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/1525144> (дата обращения: 21.04.2016)
32. Толстова А. Человек в музейном футляре // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2634150> (дата обращения: 21.04.2016)
33. Ходнев С. Гуманист, пришедшийся ко времени // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2180132> (дата обращения: 21.04.2016)
34. Шестакова А. Судьба иронии // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2906645> (дата обращения: 21.04.2016)
35. Шестакова А. Творить по бумажке // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2464806> (дата обращения: 21.04.2016)
36. Шестакова А. Художник на сене // Коммерсант // <http://www.kommersant.ru/doc/2537951> (дата обращения: 21.04.2016)

Список литературы

Монографии:

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988.
2. Балли Ш. Французская стилистика. М., 2003.
3. Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. М., 1982.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
5. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Введение в языкознание. Хрестоматия. М., 2005.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
7. Борев Ю. Б. Эстетика. М., 2002.
8. Гройс Б.Е. Политика поэтики. М., 2012.
9. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
10. Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стилль. Л., 1980.
11. Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. М., 1998.
12. Ким М. Жанры современной журналистики. СПб, 2004.
13. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. М., 2000.
14. Краснаярова О. В. Газетная художественная критика. Иркутск, 2004.
15. Крикунов Ю.А. Рецензия в газете. М., 1976.
16. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург, 1999.
17. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999.
18. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб, 2002.
19. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1998.
20. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М. 2012.

21. Минский М. Фреймы для представления знаний. М., 1979.
22. Рогова К.А. Синтаксические особенности публицистической речи. Л, 1975.
23. Смелкова З.С., Ассуирова Л.В., Савова М.Р., Сальникова О.А. Риторические основы журналистики. М. 2000.
24. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М., 2011.
25. Фокина, О.В. Источники интертекстуальных включений в языке современных газет. Ярославль, 2008. Хофман В. Основы современного искусства. СПб, 2004.
26. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. М., 2007.
27. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.
28. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб, 2007.

Статьи:

1. Бобровская Г.В. Интертекстуальность и фигуры интертекста в публицистическом дискурсе // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов. М., 2014.
2. Ворожбтова А.А., Кузнецова Л.Н. Лингвориторика дискурсивных процессов: типология интертекстуальных включений в научно-интерпретативном дискурсе филолога как профессиональной языковой личности // Известия Сочинского государственного университета, 2012. № 3.
3. Де Дюв Т. Глокальное и синкуниверсальное. Размышление об искусстве и культуре в глобальном мире // Сайт: <http://permm.ru>. Дата обращения: 01.03.2016 URL: <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/84/terride-duv.html>
4. Дускаева Л.Р. Принципы типологии газетных речевых жанров // Язык современной публицистики. М., 2008.

5. Кибрик А.А. О некоторых видах знаний в модели естественного диалога // Вопросы языкознания. 1991, № 1.
6. Коньков В.И. Жанр как речевая структура // Русская речь в средствах массовой информации: Речевые системы и речевые структуры. СПб, 2011.
7. Коньков В. И. Идеологическая речь // Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб, 2007.
8. Коньков В. И. Литературный портрет как речевая система ("Некрополь" В. Ф. Ходасевича) // Русский литературный портрет и рецензия: Концепции и поэтика. СПб, 2000.
9. Коньков В.И. Речевая структура репортажа // Русская речь в средствах массовой информации: речевые системы и речевые структуры. СПб, 2011.
10. Коньков В.И. Очерк как жанр и как тип изложения // Русская речь в средствах массовой информации: речевые системы и речевые структуры. СПб, 2011.
11. Кондаков И.В. «Нешадная последовательность русского ума» (русская литературная критика как феномен культуры) // Вопросы литературы. 1997, № 1.
12. Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса // Сайт: <http://www.mediascope.ru>. Дата обращения 01.04.2015. URL: <http://www.mediascope.ru/node/755>.
13. Митрофанова И. А. Специфика образности в газетно-журнальной речи // Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб, 2007.
14. В.П. Москвин. Теория интертекстуальности: категориальный аппарат // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов. М., 2014.

15. Потапова М.В. Публика художественного музея в контексте социальных перемен // Триумф музея? СПб, 2005.
16. Потсар А.Н. Персонаж как элемент картины мира в текстах средств массовой информации // Русская речь в средствах массовой информации: речевые системы и речевые структуры. СПб, 2011.
17. Редькина Т.Ю. Косвенная речь //Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб, 2007.
18. Редькина Т.Ю. О соотношении прямой речи и цитаты //Русская речь в средствах массовой информации: стилистический аспект. СПб, 2007.
19. Сиротинина О.Б. Основные критерии хорошей речи // Хорошая речь. Саратов, 2001.
20. Соболева Е. С., Эпштейн М. З. Эволюция концепции музеев в меняющемся мире // Вопросы музеологии. № 1. 2011.
21. Цветова Н.С. Дискурс искусства в современной российской журналистике // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 9. Вып. 1. 2012.
22. Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард // Артикульт, 2013, №10.
23. Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.
24. Danto A. The Artworld. New York, 2003 // Сайт: <http://georgetown.edu>.
Дата обращения: 07.01.2016. URL:
<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>.

Авторефераты диссертаций:

1. Башкатова А.Г. Литературная рецензия в контексте современных тенденций развития культуры. М., 2013.
2. Гудков Д.Б. Прецедентные феномены в языковом сознании и межкультурной коммуникации, М., 1999.

3. Земцова Л. А. Искусствоведческая рецензия как жанр массово-информационного дискурса. Волгогр., 2006.
4. Костыгина К.А. Интертекстуальность в прессе. СПб, 2003
5. Синдеева Т.И. Речевой жанр "газетная рецензия" и его лингвотекстовые характеристики. М., 1984.
6. Сунцова Н.Л. Лингвистическая модель порождения вторичного текста. М., 1995.
7. Чернявская В.Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации. СПб, 2000.

Материалы конференций:

1. Мясникова М.А. Изменение зрительских функций в условиях трансформации медиасреды //Медийно-информационная грамотность в России: дорога в будущее. М., 2015.
2. Соколов Б.Г. Статус журналистики в современной культуре // Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения. СПб, 2012.
3. Иванов Н.В. Интертекст – метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. М., 2007.

Приложение

Стиль репрессионизм

Выставка советского искусства в Манеже

В ЦВЗ "Манеж" проходит выставка "Романтический реализм", представляющая около 80 работ советских художников с 1925 по 1945 год. К проекту подключены крупнейшие музейные собрания — от Третьяковки и Русского музея до Выставочного объединения РОСИЗО. Рассказывает ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ.

Репутация — вещь хрупкая, особенно в культурной сфере. В феврале этого года Зельфира Трегулова въехала на белом коне в Третьяковскую галерею под аплодисменты экспертов, отмечающих ее управленческие таланты, современные взгляды и способность наладить международные связи. Выставка "Романтический реализм" заставляет пересмотреть сложившуюся точку зрения на эффективность этого менеджера. Выясняется, что эффективность госпожи Трегуловой простирается настолько широко, что заканчивается где-то за гранью добра и зла. Удивительно уже то, что ее первым кураторским проектом в статусе директора Третьяковской галереи стала выставка-аппендикс, приделанная к свежему историческому блокбастеру от Патриаршего совета по культуре из серии "Русь православная". Но этот факт можно хотя бы объяснить близким знакомством госпожи Трегуловой с советским материалом, который она осваивала на предыдущем месте работы — в РОСИЗО. А вот содержание, концепцию и общий смысл "Романтического реализма" нельзя, к сожалению, объяснить ничем, кроме этической и эстетической слепоты. Или аппаратной изворотливости и цинизма. Возможно, это сложное сочетание всех четырех факторов, и каждый из них имеет смысл изучить по отдельности.

Начнем, пожалуй, с вопросов эстетики. У выставки помимо госпожи Трегуловой есть еще два автора — главный художник "Первого канала" Дмитрий Ликин и театральный деятель Эдуард Бояков. В поминальнике господин Бояков заявлен в качестве "режиссера" экспозиции. Не совсем ясно,

значит ли это, что госпожа Трегулова, музейщик с громадным опытом, не может сама развесить 80 единиц хранения. В любом случае режиссер выставки из господина Боякова плохой. Иначе бы он не стал вешать избыточное мельчайшими деталями полотно Исаака Бродского "II конгресс Коминтерна" сразу на входе, в качестве заглавной работы. Это, впрочем, мелочи по сравнению с тем, под каким соусом нам пытаются продать соцреализм, продукт репрессивной сталинской эпохи. Хорошо известно, что показать советскую пропагандистскую живопись как искусство с большой буквы — это одна из главных идей госпожи Трегуловой. Чтобы добиться этой цели, она готова на ряд подмен, не основанных ни на каких разумных аргументах. Сначала смягчаем терминологию и ставим романтику вместо социализма. Потом смешиваем несколько направлений под общей шапкой и показываем европейского уровня художников из Общества станковистов, от Самуила Адливанкина до Петра Вильямса и вездесущего Дейнеки, вместе с зубрами тоталитарной картины типа Василия Яковлева и Григория Шегалю, которые писали ровно то, что требовалось внутри- и внешнеполитической повесткой. Следующий шаг — порассуждать об "образах рая", будто бы сконструированных сталинскими художниками: невероятная пошлость, если не сопровождать ее четким и глубоким анализом обещающих счастье идеологем. Наконец, осыпать зрителя ворохом блестящих ассоциаций и параллелей, например, найти в картине того же Бродского "У гроба вождя" (1925) сходство с экзотическими пейзажами Таможенника Руссо. Глядя на эти трюки, хочется спросить: "Послушайте, ну кого вы хотите обмануть?" Бродский, безусловно, был художником тонким и знающим, но не настолько, чтобы цитировать ненавистных ему модернистов. В общем, с искусствоведческой точки зрения "Романтический реализм" опрокидывает наше осмысление соцреализма на 30 лет назад, когда между ОСТом и Студией Грекова, скажем, еще не делали различий.

Теперь об этике. Выставка "Романтический реализм" работает в те же сроки, что и "Русь православная". Суть последней довольно трогательная: в утомительной бездне мультимедийных инсталляций зрителям предлагается

простая идея, что Россией управляет непосредственно Бог, а все реальные деятели, которые хоть сколько-нибудь похожи на него статью, для страны безусловное добро. На одном из экранов вокруг портрета Сталина (не совсем Господь, но в принципе близко) высвечиваются цитаты с оценками его роли в истории. Дольше всего, кажется, бесконечно долго, на экране висит Шолохов: "Да, был культ... Но была и личность!" В "Романтическом реализме" сталинская тема раскрыта с небывалой полнотой: он появляется сразу на многих полотнах, и смотреть на эти работы мы вроде как должны с незаинтересованно-эстетической точки зрения. Так вот, у этих работ низкое качество, они сделаны на заказ, по поводу, их авторы получили все мыслимые для художника земные блага и принадлежали к элите, до которой подавляющему большинству граждан СССР было не дотянуться. Мало того что на "Романтическом реализме" чистят Сталина, так еще и заставляют ценить мелких князьков соцреализма, не примечательных ничем, кроме умения делать то, что прикажут. Был, мол, культ, но были и талантливые личности!

В заключение скажем несколько слов об изворотливости и цинизме. Встречающий зрителя текст к выставке отчаянно пытается быть одной крови с образованной публикой. Тут упоминается авангард — в качестве крупнейшего явления советской эпохи, говорится о том, что соцреализм — это пропаганда, обращавшаяся к "простецам" (так в тексте!). Но — можно же смотреть на это искусство как на искусство с большой буквы, можно искать "талант" и "остроумие" в сплетении тоталитарных тел. Нет, нельзя. Если вы славите советскую монументалку, будьте последовательны, оставьте совесть за порогом и целиком погружайтесь в наслаждение специфическими способами контроля толп с помощью образов. Коготок-то увяз. Отступить-то некуда — за вами "Русь православная". И вам же бюджет дан невероятный, таких стен Манеж не видывал. Возможно, авторы скажут: мы же профессионалы, вот у нас такой государственный заказ, мы сделали все, что могли. Мы же взрослые люди, все понимаем. Министерство культуры и так далее. Да, "мы взрос-

лые люди" — давайте повторять эту фразу, пока не отсохнет язык, и жить станет лучше, жить станет веселее.

Валентин Дьяконов

Литейное воспроизводство

Выставка скульптур Дега в Эрмитаже

В предрождественские дни Эрмитаж открыл свою, пожалуй, самую красивую выставку нынешнего сезона — "Эдгар Дега. Фигура в движении" из собрания Фонда им. М. Т. Абрахама (Париж). На центральной лестнице Главного штаба разместили 30 скульптур, еще 42 фигуры экспонируются в здании Фондохранилища. Почему вокруг этих божественных танцовщиц и лошадей постоянно разгораются нешуточные страсти, рассказывает КИРА ДОЛИНИНА.

Выставка скульптура

Когда сын Набокова Дмитрий своей волей опубликовал последний роман отца, который тот перед смертью велел сжечь, споров об этической стороне такого шага было немерено. И действительно, имеем ли мы право залезать своими грязными руками на кухню, которую столь тщательно от нас скрывал ее хозяин? Или желанием человечества обладать еще одним шедевром гения можно оправдать нарушение его воли? А вдруг то, что не хотел предъявлять миру уже не способный опротестовать наши действия автор, совсем не того художественного качества, какого требовал от себя он сам? Сплошные вопросы, и нет на них однозначного ответа. Но этика этикой, но иногда в эти вопросы втискивается совсем не такая высокая материя, а именно: огромные деньги. Дмитрий Набоков, правду сказать, тоже карточки отца на аукцион выставил. Но то, что происходит с так называемыми посмертными бронзами Родена, Дега или Дали, касается цифр и репутаций на миллионы фунтов. Это, прежде всего, огромный бизнес, а уже потом искусство.

Именно с этим тезисом пытается спорить выставка в Эрмитаже. Вся она состоит из фигур, которых не касалась рука Дега. Более того, все эти ноги, руки, спины, женские тела в арабеске, в четвертой позиции, в приготовлении к прыжку, в поклоне, кони в галопе, вставшие на дыбы, гарцующие, преодолевающие препятствия, с жокеем и без — все это великолепие вообще никогда при жизни Дега не существовало в бронзе. То есть такими, какими

видим эти фигуры мы, сам художник их не видел. А хотел ли он их такими видеть, нет ответа. А подписал бы он то, что сделали с его восковых фигурок ретивые литейщики и маршаны? Нет ответа. И вообще, если за всю свою жизнь Дега выставил на обозрение всего лишь одну свою скульптуру, а еще около 150 в разной степени небрежения хранились в его мастерской, не значит ли это, что сам он не видел эти свои работы самостоятельными, оконченными произведениями? Нет и не может быть ответа, разве что найдут когда-нибудь какое-нибудь утерянное письмо с прямым об этом свидетельством.

История превращения восковых фигур из мастерской Дега в бронзовые скульптуры, какими полны музеи и частные коллекции по всему миру, запутанна и в то же время проста. Когда в 1917 году Дега умер, его душеприказчики обнаружили в мастерской полторы сотни восковых, глиняных и гипсовых фигур. Из них около 80 были в состоянии, которое позволяло отлить их в бронзе. Что и было сделано. Отливали, не скромничая: фирма известного литейщика Адриана Гебрара сделала 22 набора из 74 скульптур в каждом. Однако складские книги фирмы свидетельствуют только о 567 отливках, сделанных до банкротства Гебрара в 1934 году. А еще 600 бродящих по свету бронз Дега до поры до времени вообще непонятно, откуда взялись. Сегодня существует предположение, что они происходят из мастерской Вальзуани, куда не очень понятно как именно попали то ли гипсовые слепки Гебрара, то ли более поздние слепки, сделанные с восковых фигур до 1955 года, когда они были проданы в Америку.

Тут в дело вступает рынок — цены на ранние и поздние, но одинаково посмертные бронзы Дега разнятся. При этом набор таких бронз способен украсить почти любую коллекцию — они очень впечатляют, глаз не оторвать. Но есть все-таки собрания, которым иметь дело с сомнительными, прежде всего с точки зрения авторских намерений, вещами как-то не пристало. Лувр, например. Музей Орсе, Эрмитаж... Никакие теории о произведении искусства, живущем в новой реальности эпохи технической воспроизводимости, не снимают вопроса о важности материала в искусстве скульптуры. То,

что художник сделал в воске, не равно тому, что сделали другие в бронзе. Это аксиома. В 1880 году Дега выставил на шестой выставке импрессионистов свою "Маленькую танцовщицу" — ту, которую сегодня все знают, с руками за спиной, в балетной пачке и с бантом в волосах. Вот только то, как она выглядела тогда, произвело эффект разорвавшейся бомбы: Дега обрядил свою танцовщицу в настоящую пачку и парик из натуральных волос. Результат, по словам одного из критиков, был почти пугающим. Эта inferнальная восковая кукла по тем временам была шокирующей не меньше появившегося через 27 лет "Фонтана" Дюшана. Сегодняшнее бронзовое ее отражение, конечно, бледная копия. То, что манило и пугало в мягком и пластичном воске, мертво в увековечившей не полагающиеся ей пластичные формы бронзе. Но, видит Бог, как же она хороша. За это зритель готов простить ей любую "неподлинность". Хорошо хоть, что на выставке в Эрмитаже он делает это с открытыми глазами.

Кира Долинина

Удвоение утопии

Выставка Лисицкого и Кабаковых в Эрмитаже

В Зимнем дворце в Санкт-Петербурге открылась выставка "Утопия и реальность. Эль Лисицкий и Илья и Эмилия Кабаковы". Сочиненная сначала для нидерландского Музея Ван Аббе, которому принадлежит самая значительная за пределами России коллекция произведений Лисицкого, в Эрмитаже она приобрела совсем иное звучание. Осенью эта же экспозиция откроется в Москве. О петербургской ее реинкарнации рассказывает КИРА ДОЛИНИНА.

Это очень сильная выставка. Сильно в ней все: и то, что, расположившись на знаменитом третьем этаже Зимнего дворца, том самом, где вожденные Москвой французы, она существует в вакууме пространства с воздухом разреженным и почти для жизни не приспособленным. И то, что воздух этот есть продукт выставленных здесь произведений, ведь и страстная утопия Лисицкого, и мизантропическая антиутопия Кабаковых сочинены вовсе не для комфортного существования в них праздного гуляки. И то, что вся она построена на очень четких противопоставлениях, держащих всю экспозицию в железных тисках,— формы и слова, конструирования и деконструкции, полета и погружения, будущего и прошлого, внешнего и внутреннего.

С одной стороны, трудно представить себе настолько разных художников, как Эль Лисицкий и Илья Кабаков. С другой — раз придумав это сопоставление, невозможно отказаться от соблазна попробовать показать их вместе. Сам Илья Кабаков в беседе с Ольгой Свибловой признается, что это предложение голландцев его "безумно напугало и удивило": "Во-первых, это встреча с абсолютной классикой и с невероятно авторитетным в мировом отношении автором. Во-вторых, это противоположная мне по эстетическим и каким-то психологическим моментам личность. Все говорило о том, что эта встреча совершенно невозможна, что это встреча чужих по духу людей". Однако для западных кураторов это не столько попытка примирить в одном пространстве двух гениев, сколько обобщение иного характера, это способ

показать социализм начала и конца, от мечты к реальности, от розовой юности к старческому гниению. Немного прямолинейно, но от этой прямолинейности выиграл зритель.

Собрание Эля Лисицкого в Эйндховене действительно роскошное. Тут и проуны во всех видах, от живописи до реконструированного зала проунов 1923 года, тут и макеты декораций мейерхольдовских спектаклей (1928-1930), и архитектурные проекты, и мебель, и авторская фотография, плакаты, обложки журналов и книг, карикатуры. Все это подано с идеальной музейной тщательностью, но, как это ни странно, не иллюстрирует некий монографический рассказ о художнике, а создает новый, чрезвычайно упругий текст. То же и с Кабаковыми — показаны очень важные для них вещи (и метафизический рисунок 1970-х, и сочинения выдуманного Кабаковыми художника Шарля Розенталя (1999), и мусорные коллекции, и работы из серий про коммунальные квартиры, и часть знаменитейшей инсталляции "Человек, улетевший в космос из своей квартиры" из собрания Центра Помпиду (1985), и модели Дворца проектов (1998) и Дома сна (2007)). Но ретроспективой эту выставку не назовешь.

Столкновение утопии и антиутопии расписано по главам: у Лисицкого — "Космос", у Кабаковых — "Голоса в пустоте"; у Лисицкого — "Чистота форм", у Кабаковых — "Мусор"; у Лисицкого — "Победа над бытом", у Кабаковых — "Быт победил"; у Лисицкого — "Памятник Лидеру", у Кабаковых — "Памятник Тирану"; "Трансформируя жизнь" против "Бегства от жизни"; "Вера в реализацию будущего" против "Нереализованной утопии"; и наконец, "Художник как реформатор" против "Художника как рефлектирующего персонажа". И тут, вопреки тотальному вроде бы несовпадению всего и вся у этих художников, выявляются общие места. В обоих случаях это очень неудобное, неуютное искусство. Что бы оно ни делало, возносилось ли над человеком или погружалось в его глубины, но оно программно вне человеческого масштаба. В обоих случаях художники устанавливают над зрителем тотальный контроль, вовлекая его в свои умозрительные или пространствен-

ные построения. И конечно, в обоих случаях, особенно когда речь идет об инсталляциях, это практика, по определению Бориса Гройса, "безоговорочного и неограниченного насилия". Теоретик говорит здесь о том, что Советский Союз сам по себе являлся своего рода художественной инсталляцией, границами которой служили границы советской территории. Зритель же сталкивается с жесткостью этих "границ" собственным лбом: полет Лисицкого в Будущее априори не учитывает настоящего, убогого, голодного, разрушенного. Холодное препарирование Кабаковыми Настоящего подразумевает позицию зрителя максимально приближенную не к художнику, но к его героям, мелким, мелочным и одиноким. Выйти за пределы очерченного обоими авторами круга, нарушить те самые границы, очень трудно.

Эрмитаж не так часто принимает у себя полностью сконструированные за рубежом выставки. В данном случае музей на это пошел. Согласился он и на пожелание Кабаковых сделать выставку в Зимнем дворце, а не в Главном штабе, где уже прочно воцарилось современное искусство и где куда легче было бы развернуть эту экспозицию. В какой-то мере этот статусный каприз прославленной четы сыграл на весь проект: разрыв между райскими кущами Гогена в соседних с выставкой залах и жесткой геометрией утопии Лисицкого столь велик, что ты ныряешь в нее с головой и сразу. Это ли не идеальная кабаковская тотальная инсталляция?

Кира Долинина

Искусство вниз головой

Георг Базелиц в Русском музее

В Мраморном дворце (филиале Государственного Русского музея) открылась большая монографическая выставка одного из самых дорогих современных художников мира Георга Базелица. Ностальгическое название "Как это начиналось..." отсылает к ретроспективной составляющей экспозиции: на выставке представлено около 60 живописных и графических произведений, выполненных в последние 20 лет, но отсылающих к работам куда более ранних периодов. Шутки со временем от самого Базелица рассматривала КИРА ДОЛИНИНА.

Георг Базелиц для немецкого искусства — священная корова. Очень известный, безумно дорогой, выставившийся везде, где только имеет смысл выставляться, невероятно продуктивный и при этом еще даже не очень старый — ему всего-то 77 лет. Если учесть, что его "золотой период" пришелся на 1960-е годы, то легко представить, насколько прочно он вошел в учебники, да и вообще в культурную мифологию Европы. Ему позволены некорректные высказывания (как, например, то, что женщины не могут быть хорошими живописцами) и взбрыки в сторону властей (особенно тогда, когда власть пытается ограничить вывоз художественных ценностей из страны); ему можно (ужас-ужас) быть любимым художником канцлера Шредера и главным художником чемпионата мира по футболу 2006 года; ему давно уже присвоен статус абсолютного классика, и в этом статусе как бы несколько умильно принято смотреть на его игры со своим же прошлым. Мол, было время, были люди, "богатыри, не мы", а теперь старик чудит, все у него декоративное, дорогое и слишком красивое. Выставка в Русском музее странным образом (ведь смотреть ее будут в основном люди, не видевшие воочию "классического" Базелица) эту снисходительность опровергает. Старик еще о-го-го как крепок. Но по-другому.

Значительная часть работ на выставке принадлежит к серии "Ремиксы", которую Базелиц начал в 2005 году. Фирменные приемы и образы (перевер-

нутые с ног на голову фигуры, портреты деревьев, портреты ног, кепки, кулинарная книга), но вместо тяжелой, плотной, тотальной живописи 1960-1970-х — легкая прорись светлыми красками и танцующими линиями. Декоративно? Коммерчески соблазнительно? Безусловно. Облегченно? Нет. Это не живопись "новых диких", которой прославился Базелиц: тут нет буйства, отваги, отчаяния и иных экспрессионистских страстей. Тут скорее очищенный годами и мудростью прием, который именно в таком отшлифованном виде обрывает классицизирующей броней. Эта живопись про прозрачность границы между абстракцией и фигуративностью, про то, что современное искусство растет из искусства классического, про линию Пуссен--Энгр--Пикассо, к которой способны примкнуть самые отъявленные экспрессионисты, про линию Делакруа--Мане--Кандинский, которая как превращала цвет и линию в событие, так и продолжает это делать до сих пор.

Вторая серия, которая доминирует в экспозиции,— это "Русские картины". Впервые она была представлена Базелицем в конце 1990-х. В полной своей версии это потянуло бы на пародийную хрестоматию по социалистическому реализму, но и в том, что доехало до Петербурга, есть все, что необходимо для такого прочтения. "Ленин в Смольном" Бродского, "На старом уральском заводе" Иогансона, "Сбор помидоров" Зинаиды Ковалевской — Базелиц чтит композицию, но вертит героев то на 90, а то и на 180 градусов, лишает их фона, освобождает от земного притяжения и темных, "реалистичных" красок. Он снимает с советской живописи то, что было ее сутью,— повествовательность, словесность — и оставляет ее просто наедине с самой собой. Обращение Базелица к соцреализму имеет сильный автобиографический подтекст. В 1956-м его, тогда еще Ханса-Георга Керна, занесло в Высшую школу изобразительного и прикладного искусства в Восточном Берлине, но очень скоро его оттуда выгнали за "общественно-политическую незрелость". Продолжать учебу он будет уже в Западной Германии, где и станет Базелицем — в честь саксонского городка Дойчбазелиц, в котором он родился. Но уроки "политически зрелого" искусства он запомнил на всю жизнь. Его лич-

ная вендетта с соцреализмом растянется на долгие годы, он будет много говорить об этом; в 1977 году он откажется участвовать в шестой "Документе", потому что там впервые в истории легендарной кассельской выставки показали восточногерманское официальное искусство, а в 1990-х возьмет и перепишет хрестоматию своего первого курса на свой лад, и будет вполне запрограммированной иронией судьбы то, что Иогансон войдет в историю мирового искусства не сам по себе, а через Базелица.

Кира Долинина

Личная геометрия Захи Хадид

Заха Хадид в Эрмитаже

В Николаевском зале Зимнего дворца открылась гигантская ретроспектива одной из первых звезд мировой архитектуры — Захи Хадид. Ценителями космической архитектуры и спонсорами проекта выступили аукционный дом Phillips, компания BP и ДЛТ. Уроки космического супрематизма с арабским акцентом брала на выставке КИРА ДОЛИНИНА.

Идти на эту выставку немного страшно, но это совершенно необходимо. С одной стороны, она невероятно насыщена (около трехсот экспонатов) и трудна для восприятия (очень много эскизов, планов, чертежей, живописных фантазий, из которых глаз отказывается сочинить что-то похожее на реальное здание). С другой — чтобы что-то понять про современную архитектуру нетипового свойства в целом и Заху Хадид в частности, необходимо либо смотреть на ее постройки вживую (а для этого надо пометаться по миру от Токио и Шанхая до Дубая и Цинциннати), либо научить свой глаз представлять, как из стремительного росчерка на обычном листе шаг за шагом формируется будущий театр, аэропорт, музей, спортивный центр и еще многое-многое другое. Ну и еще эта выставка безумно красива — потому что в ней происходит ненасильственное поглощение неоклассического декора парадного и надменного в своей имперской важности бального зала неземными и лаконичными до истошной какой-то строгости формами. Тут не иное время, не иное мировоззрение, тут встреча с иной цивилизацией, которая не сразу, но через трудности перевода оказывается необыкновенно соблазнительной.

Не только здания, но и яхта, туфли, ботинки, мосты, лыжные вышки, мебель — все это личная геометрия Захи Хадид, на выставке именно в этом единстве и представленная. Плюс "Черный квадрат" Малевича, от которого сама архитектор и ведет свою художественную родословную. Заха Хадид в этом проекте вообще выступает главным историком и критиком собственно-го творчества. Она, как чрезвычайно опытный преподаватель и теоретик, почти диктует кураторам и интервьюерам список своих корней и артистических

любовей. Вот бразильский старец Оскар Нимейер, еще один инопланетянин, спустивший на Землю свои межгалактические корабли. Вот арабская каллиграфия, чьи упругие и гибкие линии учат тому, что в каждом изгибе есть свой смысл и особое значение. Вот математика, которой, еще живя в Ираке, Заха Хаидид увлекалась. Биографическое в целом очень хочется во всем этом увидеть, но оно не очень прилипает к фактуре. Да, европейского в этой архитектуре мало — это если считать за европейское скрупулезную внутреннюю ответственность за пласты старых культур. Но и настойчиво восточного тут тоже не очень много — вот только если не увидеть Ближний Восток в не любви к окнам, которым почти всегда архитектор предпочитает горизонтальное послойное членение.

Ее чтят по всему миру, в 2003 году ей присудили архитектурную Нобелевку, Притцкеровскую премию и начиная с 90-х, после двадцати лет по преимуществу бумажной архитектуры, даже активно строят. Но строят преимущественно там, где есть деньги и смелость довериться совершенно неземной ее фантазии. Там, где древность земли не диктует строжайшие рамки соответствия духовным скрепам, там, где много новых денег и апломба быть не такими, как все, там, где мысль имеет цену и ценность. Сегодня ее "ареал обитания" — Китай, Япония, Азербайджан; вдруг на Хаидид решится Рим или Инсбрук, вчера еще в этом списке мелькала Москва. На первый взгляд по проектам и моделям архитектура эта чрезвычайно некомфортна, ну нельзя же, в самом деле, жить как в фильме "Солярис". Однако, проведя час-другой на ее выставке, вы вдруг сможете почувствовать острый соблазн очутиться внутри этих обтекаемых гигантов. Персональные "звездные войны" Захи Хаидид с приземленным нашим вкусом оказываются ею выиграны. Можно сдаваться без особого сопротивления.

Кира Долинина

Человек в музейном футляре

Фрэнсис Бэкон в Эрмитаже

Среди выставок к 250-летию Эрмитажа, открытых в Главном штабе, самая важная — "Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого". Это не привозной гастролирующий проект, а совместная работа Эрмитажа и Центра визуальных искусств Сейнсбери при Университете Восточной Англии в Норидже. Выставка образцовая — но, к сожалению, не по концепции и составу, а в том смысле, что в ближайшие годы современное искусство в России, по-видимому, придется показывать таким образом. Рассказывает АННА ТОЛСТОВА.

Выставка начинается с книжного шкафа — витрины, где разложены книги Фрэнсиса Бэкона (1909-1992) из его библиотеки: весьма потрепанные тома о русском искусстве и русской революции. Это не для того, чтобы показать связи Бэкона с Россией, где была всего одна его персональная выставка — еще прижизненная, четверть века назад, в Москве, в ЦДХ. Библиотека — ключ ко всей экспозиции. В каждом зале мы будем видеть витрины с альбомами по классическому искусству и модернизму — от Древнего Египта до Матисса, заляпанные краской и отчасти порванные. Нигде не учившийся Бэкон изучал историю искусства самостоятельно, а репродукции старых мастеров (равно как и вырезки из газет и журналов, рекламу, личные фотографии) использовал в качестве эскизов, составляя из них рваные коллажи к своим истерзанным фигурам. Вместо рисунков — он практически не рисовал. Такие "эскизы" тоже есть, например кадр с орущей няней из "Броненосца "Потемкина"": Бэкон был потрясен Эйзенштейном и часто его, если это можно так называть, цитировал. Книги и коллажи привезены из дублинской Галереи Хью Лейна, после смерти художника выкупившей и целиком перевезшей лондонскую мастерскую на его родину. Как выглядела эта мастерская, видно на огромных photographиях Перри Огдена, запечатлевшего живописный хаос из баночек с красками, кистей и распотрошенных альбомов, в котором работал Бэкон. На петербургской выставке Галерея Хью Лейна —

второй по значимости партнер Эрмитажа после Центра визуальных искусств Сейнсбери, основанного преданными собирателями живописи Бэкона Робертом и Лизой Сейнсбери и названного в их честь. Это далеко не самая выдающаяся бэконовская коллекция, но в Петербург привезли несколько картин из галереи Тейт и других собраний, что частично скрадывает скромность размеров выставки. Впрочем, она раздута и за счет того, что каждая работа Бэкона сопровождается множеством классических аналогий из самого Эрмитажа.

Два портрета Лизы Сейнсбери — статуарных, с фигурой, иератическим силуэтом выступающей из тьмы,— обставлены статуями фараонов, масками с мумий и римскими бюстами. "Голова кричащего" из Йеля прокомментирована головой сына Лаокоона, фрагментом римской копии. За Античностью следует Возрождение: "Две фигуры в комнате" сопоставляются со "Скорчившимся мальчиком" Микеланджело и закручивающимися в барочной спирали терракотами Бернини. За Возрождением идет барокко. Раннему "Распятию" (распятая бычья туша, отсылающая к Пикассо и Сутину, датируется 1930 годом — это раритет, ведь Бэкон старался уничтожить все, что им было сделано до 1944-го) из коллекции Murderme, принадлежащей Дэмиену Херсту, неудачно противопоставлены "Распятие" Алонсо Кано и "Несение креста" Тициана, "Портрету Изабель Росторн" из Тейт с красочным месивом вместо лица — "Старики" Рембрандта с дрожащей и смазанной красочной фактурой, ну а в пару к единственному здесь "Портрету папы Иннокентия X" из Абердина удалось заполучить настоящего Веласкесова "Папу" из коллекции Веллингтона в Эпсли-хаусе. Далее настает черед Ван Гога в интерпретации Бэкона: подле двух воображаемых портретов-ремейков, в том числе знаменитого "Портрета Ван Гога IV" из Тейт, висят Ван Гоги эрмитажные (вернее, трофейные — из коллекции Отто Кребса). А затем всякая логика кураторам отказывает: самому страшному, трагическому Бэкону — Бэкону триптихов с корчащимися в муке обнаженными телами — даны в пандан идиллические обнаженные Ренуара, Родена, Матисса. Глупейшим образом экспозиция

заканчивается "Вечной весной" Родена — действительно, о чем еще можно думать, погрузившись в бэконовский экзистенциальный кошмар? Только о вечной весне.

Выставки в жанре "художник модернизма и старые мастера" давно сделались общим местом, но все же кажется, что Фрэнсиса Бэкона так неуклюже запихнули в шкаф с всеобщей историей искусства не в погоне за музейной модой. Бэкон в защитной оболочке из классики выглядит вполне безобидно, а в многословной и малоинформативной экспликации, предваряющей выставку, ни намек на опасные подробности его жизни и творчества. Например, на гомосексуальность, которую Бэкон никогда не скрывал и которой у нас в свете последних законов теперь так стесняются. Но упомянуть об этом стоило вовсе не ради пикантных подробностей его биографии, а потому хотя бы, что в Англии до 1967 года действовал закон, рассматривавший гомосексуализм как уголовное преступление и предусматривавший химическую кастрацию или тюремный срок, да и последние годы художника пришлось на очередной виток гомофобии — на этот раз тэтчеровской. Быть может, его трагическое мироощущение было связано не с одним лишь изучением Рембрандта и Ван Гога? Или вот "лондонская школа" — в этот круг Бэкон был вхож: редкий искусствовед не упомянет, что художники "лондонской школы" были евреями и их надломленный экспрессионизм — следствие печей Освенцима. Но в концлагерях Третьего рейха те, кто носил желтую звезду Давида, соседствовали с теми, кто носил розовый треугольник.

На выставке есть прекрасный тейтовский "Портрет II", написанный с посмертной маски Уильяма Блейка (саму маску из Галереи Хью Лейна тоже привезли). Неужели бунтарь Блейк, по-настоящему открытый лишь XX веком, интересовал Бэкона только как классик и старый мастер? Искусство Бэкона — искусство бунта во имя индивидуальности и против тоталитаризма во всех его проявлениях, будь то политический режим или религия (Бэкон был атеист, о чем в Эрмитаже тоже не говорят — ни в связи с "папами", ни в связи с "распятиями", подавая их как нечто барочно-духовное). Да,

у него было много книг по истории русской революции и сталинского СССР, он даже использовал конструктивистскую фотографию какого-то парада в кафкианском видении "Марширующих фигур" — политической аллегии, посвященной всем ирландским войнам (Бэкон следил за политикой, а не отсиживался в тиши мастерской-библиотеки). Однако все острые углы — от права на индивидуальный бунт до гомосексуальности и атеизма — сглажены в этом округлом и выхоленном образе художника.

Складывается впечатление, что, сколько бы ни говорил директор Эрмитажа о музейной автономии, народный казачий контроль и гомофобские законы, в продвижении которых Петербург был пионером, все же сделали свое дело. И похоже, Эрмитаж нашел модель, по какой будет штамповать выставки "опасного" современного искусства. Отчасти это положение вещей легитимировала эрмитажная "Манифеста" — самый пышный бантик в юбилейном уборе музея. "Манифеста" побудила современных художников сделать ряд посвящений и реверансов великому имперскому музею, хранящему великое наследие прошлого, Эрмитаж им это милостиво позволил. Фрэнсис Бэкон же давно мертв и протестовать не станет.

Анна Толстова

Энциклопедия русской краски

Павел Федотов в Русском музее

В Государственном Русском музее открылась выставка "Павел Федотов. 1815-1852". Весной ею уже отмечали 200-летие со дня рождения "Гоголя живописи" в Третьяковской галерее, теперь она почти в том же составе (более 40 живописных и около 100 графических произведений) переехала в Петербург. О самом грустном русском классике рассказывает КИРА ДОЛИНИНА.

Выставка Федотова как бы ничего нового нам о юбиляре не расскажет. В отличие от гигантских ретроспектив Репина, Коровина, Головина, Серова, на которые всегда вынимаются из запасников неожиданные вещи да и знакомые работы при сопряжении в одном пространстве начинают вести между собой особый разговор, тут на первый взгляд все до боли знакомо. И виной тут, конечно, никак не Федотов и даже не нежные хранители его произведений, а составители школьной программы, в которой русской живописи всего ничего и главное место в ней занимает именно Федотов. После дождя русских пейзажей на головы школьников обваливают федотовские жанровые сцены, вызывая стойкую идиосинкразию у единожды описавшего их в сочинении ученика.

Педагогические эти мыслители ухватились за самое внешнее и при этом самое главное в федотовской живописи — за ее повествовательность. Эти картины легко "пересказать", превратить в словесный текст, в котором за доблесть ученика будет считаться количество подмеченных мелочей и деталей. Все эти кошки, пролитые вина, смятые салфетки, папилютки, раскрытые книги, тени подглядывающих, отражения в зеркалах, все это голландское наследство в русском изводе, да еще в школьном облачении, оборачивается дичайшей скукой назидательности.

А сам-то Федотов не только об этом. Даже иногда совсем не об этом. Мальчик, обладающий чрезвычайно цепкой зрительной памятью, легко рисовавший, блиставший этим в своей ученической казарме и позже решивший

оборвать отлаженную уже карьеру ради совершенно призрачного существования художника, сначала действительно фиксировал типы. Свидетельством этому его многочисленные полковые портреты и альбомы, да и батальные сцены тоже все больше про лица, а не про войну, хотя сослуживцы и обвиняли его в том, что "портреты, которые делает Федотов, всегда похожи". Но войдя в мир больших красок, он с неистовством неопита обратился к живописи. Все вот эти "Свежий кавалер", "Сватовство майора", "Завтрак аристократа", "Разборчивая невеста", "Вдовушка", большинство портретов — это очень важный для автора, очень интимный разговор о возможности нового испеченного художника сказать свое слово красками. И вроде бы ничего тут нет особо живописного: полотна темноватые, света мало, сумрак да театральные блики, но нет-нет да и выйдет нечто особенное. Типичный вроде бы бидермейер у Федотова оборачивается большой драматургией, мелодрама — трагикомедией, уют — бардаком, дом — временным пристанищем. А там, где детали художнику не нужны (как в портрете Жданович за фортепиано), так и вовсе живопись опережает саму себя — стена за плечом пианистки никак не может быть написана в 1849-м, ей место у Дега или Уистлера.

Но есть у этой выставки один мотив, который возникает только тогда, когда о Федотове говорят в монографическом ключе. Это его трагический конец — сумасшествие, желтый дом, ранняя смерть. В нарративной традиции русского гения конец этот идеален. Высокохитимое безумие в той или иной степени коснулось Батюшкова, Гоголя, Федотова, Врубеля, Достоевского и многих других. Но одно дело знать факты, другое — увидеть свидетельства в произведениях. Поздние вещи Федотова хорошо известны по отдельности (прежде всего "Анкор, еще анкор" и неоконченные "Игроки"), но поставленные в хронологический ряд, в сравнении с более ранними они способны рассказать историю затухания сознания своего автора. И это опять история живописного света, над овладением которым всю жизнь бился Федотов. Чернота постепенно заливают картины и эскизы. И последним просветлением становится рисунок "Государь Николай Павлович, наставивший лупу

на художника Федотова" — последний рисунок, сделанный в больнице Всех Скорбящих. Можно, конечно, тут говорить о бесславном и удушающем николаевском веке. Можно о личной трагедии художника. И то, и то, безусловно, верно, кому как не нам это знать.

Кира Долинина

Супрематизм на сдачу

"Под знаком Малевича" в Третьяковской галерее на Крымском Валу

Выставка графика

К столетнему юбилею первой версии "Черного квадрата" Казимира Малевича Третьяковка подготовила небольшую, на два зала, выставку графики основателя супрематизма и его учеников. ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ увидел на ней то, что преследовало Малевича всю жизнь — непонимание зрителя.

"Ой нет, пойдем сразу туда", — молодой посетитель Третьяковки берет спутницу под локоток и ведет ее прочь от жемчужно-серых стен, на которых расположилась узнаваемая геометрия супрематических композиций, только в формате тетрадного листа. Мужчина средних лет возмущенно декламирует посетительницам текст, как будто заготовленный заранее: "Ну если не дал тебе Бог, зачем рисовать? Но ведь они сумели влезть в коммерческое пространство и бешеные бабки собирают!" Как будто супрематисты во главе с Малевичем не умерли как минимум пятьдесят лет назад, а продолжают жить и здравствовать, тратя народные деньги и уклоняясь от налогов, что твой стереотипный олигарх.

Стоять бы выставке в тишине и пустоте, да этажом ниже широко раскинулась ретроспектива Валентина Серова, и сотни людей, отсмотревших сотни полотен классика русского буржуазного портрета, хотят выжать из билета максимум, благо в здании на Крымском Валу они — по статистике галереи — оказываются редко. Уже не первое поколение директоров Третьяковки задается вопросом, как привлечь в двадцатый век зрителя. Если считать Малевича за ключевого художника нашего двадцатого, то по идее его выставка должна быть флагманской. Но секрет посещаемости Крымского, давно раскрытый на выставках Левитана и Шишкина, заключается в том, чтобы показывать там художников с Лаврушинского. То есть век девятнадцатый.

Что же не так с Малевичем? Это искусство, программно не связанное с видимым миром. Оно возникает ниоткуда и порождает само себя. Хороший

пример на выставке — эскиз плаката Эля Лисицкого. В изумительно сбалансированной супрематической графике должен был размещаться лозунг "Пролетарии, помните 1905 год!". Но этот самый 1905 год, Кровавое воскресенье, "мы из Кронштадта" и так далее ничем — ни фрагментом, ни символом — не проявляется в устройстве работы Лисицкого. Это какая-то особая мнемотехника, что ли: зацепиться за картинку невозможно, но ты знаешь, что тебя попросили что-то запомнить. И с другой стороны, ты свободен: субъект и объект неразделимы, нет ни раба, ни господина, ты ничего не проецируешь на изображение, потому что они сделаны так, чтобы ничего не напомнить. Возможность идентификации с героическим или страдальческим образом кого-либо полностью исключена. Вот лист Николая Суетина, преданного Малевичу до конца. Лист-рассуждение о собственном творчестве. "Ни беспредметность, ни предмет,— пишет Суетин.— Что? Я отвечаю — Х. Это значит сумма моей живописной мысли на мир и значит ответ на вопрос осязания современности, которая лежит вне учета логической предпосылки". Выделить чистую современность и работать с ней так, чтобы она не увяла, как цветок в альбоме, а продолжала крутиться бесконечно, покрывая мир все новыми сочетаниями геометрических плоскостей,— вот задача Суетина и его соратников. Рядом другой лист-размышление, где Суетин сравнивает супрематизм с греческой античностью. Без смущения сравнивает: у них так было, орнамент, аканф, а у нас — так.

И действительно, искусство супрематизма в каком-то смысле не более скучно, чем греческое. У греков все идеализировано и доведено до подчеркнутого совершенства, и у Малевича с Чашником, Суетиным, Лисицким тоже. Конечно, на самом деле большинству зрителей геометрия супрематизма напоминает, наверное, унылую зубрежку дорожных знаков перед экзаменом на права. А красивая архитектура выставки — поход в мебельный магазин с рулеткой в поисках идеальной полки для скромных квадратных метров. Видимо, показывать Малевича со товарищи надо все-таки не так. Может, вспомнить опыт Петра Первого, пресловутую рюмку водки с закуской на

входе в Кунсткамеру. Просвещение должно быть ласковым. Поставить на выставку много-много диванов и бинбэгов, разносить шампанское. То есть приучать зрителя к тому, что на это искусство его счастливые владельцы из числа наших и западных коллекционеров чаще всего смотрят именно в таких условиях, в уюте собственных вилл. Ну ее, стилизацию, даешь успех!

Валентин Дьяконов

Имена, пароли, проявки

Казанская фотогруппа "Тасма" в Мультимедиа Арт Музее

Выставка фотографии

В Мультимедиа Арт Музее при поддержке НОВАТЭКа и Renault открылась выставка полуофициальных советских фотографов из легендарной казанской группы "Тасма". О том, как в столице Татарстана усваивали уроки Картье-Брессона, рассказывает ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ.

С позднесоветскими группами фотографов дело обстояло так: коллектив единомышленников обменивается книжками, идеями, локациями, дружно обходит цензуру, общается — и не переживает перестройку. Обычно из относительно богатого разнообразия манер и ракурсов выдвигается одна звезда и получает все — от международной известности до книг для журнального столика, выходящих в серьезных издательствах. В Литве, например, такого успеха достиг Антанас Суткус, из фотогруппы в Йошкар-Оле действующим и известным автором стал только Сергей Чиликов. Примерно так же обстоят дела и с группой "Тасма": Ляля Кузнецова, кстати, единственная женщина в коллективе, получила большинство интернациональных регалий за многолетнюю приверженность теме цыган и невероятную точность в отображении их суматошного быта. Другие авторы, безусловно, остались в профессии и продолжают снимать, но они мастера без большого проекта, без истории, которая могла бы выглядеть и законченной, и потенциально неисчерпаемой. Цыгане Ляли Кузнецовой как раз таки не сходят со сцены — особенно сейчас, когда левая оппозиция в Европе так озабочена мерами, которые принимают правые для ограничения их притока и свободы передвижения. Популярность Кузнецовой, безусловно, заслуженна, но за ней — как это часто бывает — теряется громадная история, которую выставка в МАММ и пытается заново рассказать.

Все началось в 1974 году с фотоклуба "Волга" при доме культуры казанского авиазавода. Кружок по интересам, как это часто бывало в те годы,

быстро превратился в место для дискуссий о самых разных предметах. Один из членов клуба познакомил друзей с творчеством Анри Картье-Брессона. Снимки теоретика и практика "решающего момента" оказали шоковое воздействие на казанских фотографов. Ничего похожего в журналах и газетах того времени не печаталось — хотя бы потому, что репортажная съемка со всеми ее волшебными случайностями противоречила базовым технологиям идеологического контроля. Дискуссии в клубе становились все ярче и отвлеченнее, а это по тем временам уже политика: клуб стали курировать люди из КГБ, и его ядро, возглавляемое Владимиром Богдановым, решило перебраться под какое-нибудь другое крыло. Так возникла идея создать другой клуб — на этот раз при заводе светочувствительных материалов (проще говоря, пленки), который в 1974 году переименовали в "Тасму", и эта запоминающаяся аббревиатура подошла и фотографам. Сам завод как база им, кстати, не подошел, сотрудничество не заладилось, но с новым названием фотографы объехали множество городов СССР и менять его не хотели. В 1979 году по приглашению столичного журнала "Советское фото" "Тасма" приехала в Москву и сделала там выставку, крайне популярную у местных профессионалов и зрителей. Возможно, успех "Тасмы" вдохновил Василия Аксенова на то, чтобы сделать фотографов главными героями своего романа "Скажи изюм" — о событиях вокруг неподцензурного альманаха "Метрополь". Проявляясь еще десять лет, участники "Тасмы" разошлись по разным маршрутам. В 2014 году оставшиеся в живых решили устроить юбилей, отпраздновали его в казанском Музее изобразительных искусств, а потом приехали и в Москву, где, к счастью, знают и любят Лялю Кузнецову.

Снимки "Тасмы" мастерские, но их значение не в профессионализме. Без "Тасмы" и других полуподпольных фотографов мы бы вообще не узнали, как выглядела советская повседневность эпохи Брежнева, и судили по ней только по съемкам редких западных мастеров и газетам, где снимки проходили несколько уровней цензуры. Снятая в Тбилиси фотография Александра Тамбулова "Отец народов" свидетельствует о том, что там еще в 1980-е про-

цветал народный культ Сталина, никак не отражавшийся в официальной печати. "Аэробика на фабрике головных уборов" Владимира Зотова — отличное окно в условия труда и всяческие теории по поводу благосостояния рабочих при социализме. И такого на выставке много. Она про то, как все выглядело без фильтров. Единственное, чем выставку можно было бы улучшить,— это как раз таки показать все уровни цензуры и непонимания, через которые авторам "Тасмы" пришлось пройти. А то уж больно современно все выглядит — молодой зритель может и не вникнуть в то, как это было когда-то круто.

Валентин Дьяконов

Мастера ограниченного контингента

"Возвращение Красной армии" в Северо-Норвежском художественном музее

Выставка современное искусство

Ноябрь в норвежском городе Тромсе проходит с сильнейшим русским акцентом. Главным событием серии "русских" мероприятий стала выставка в Северо-Норвежском художественном музее под провокационным названием "Возвращение Красной армии". Разобраться, почему вдруг Красная армия стала вновь актуальна для Норвегии, отправилась КИРА ДОЛИНИНА.

Город Тромсе, даром что за многочисленные культурные события зовется норвежским Парижем, на Париж совсем не похож. Он расположен за полярным кругом, между фьордами и высоченными каменными горами, тут плавают не праздные Bateaux Mouches, а суровые, закрытые со всех сторон ледоколы и паромы, туристы же ездят смотреть не на красоты набережных, а на пляски китов косаток при входе во фьорд. Ну и на северное сияние, конечно. Тут природа даже не вступала в битву с человеком — человек и плоды его деятельности вплоть до самых высоких зданий и мостов столь мелки в этом пейзаже, что вообще не принимаются в расчет. Однако большая история не обошла эти места стороной, а рефлексия на социоисторические темы, как известно, не имеет конца.

Выставка в Северо-Норвежском художественном музее названа более чем двусмысленно — у нее в заглавии три языка и его русская часть звучит как "Возвращение Красной армии". Вектор движения в этой фразе однозначен — войска "возвращаются" в Норвегию. Однако на норвежском и английском афиша считается иначе — Den rode armes tilbaketrekning / the Withdrawal of the Red Army — "tilbaketrekning" и "Withdrawal" ближе к "выводу", что отсылает нас к возвращению Красной армии, но возвращению ее домой. В этой игре слов, по идее кураторов, русско-норвежского художника Ивана Галузина и сотрудницы музея Лизы Даль, заключаются возможности для расширенного трактования сюжета выставки: она "о времени, памяти,

сопротивлении и игре", ее пространственная поэтика контекстуализирует "исторические периоды, географические границы, психологические лакуны, жизнь и смерть идеологий". Шире заявиться можно, но сложно. Тут все и обо всем. От этого и роскошные рисунки военного камуфляжа Якова Черникова (1942-1945), и именитые фотографии Густава Метцгера, скрытые от глаз то стыдливой холстиной, то путем сварки двух металлических листов лицом друг к другу ("Резня на горе", Иерусалим, 1990 (1996/2015); "Гитлерюгенд" (1997/2015)), и классические снимки Ли Миллер и Давида Шермана "Ли Миллер в ванной Гитлера" (1945), и CD Йоко Оно "Blueprint for a Sunrise" (2001), и винтажная карта с проложенной на ней дорогой от Мурманска до Берлина, и большой проект самого Ивана Галузина в соавторстве с Олегом Самойловым, в котором найденные в фондах Мурманского музея военные рисунки с портретами переведены в фотографии "актеров" (2015), и гамаки, русские книги, нарезка из русской документалки про музеи, видеоарт, музейные макеты, все это упорно не складывается в связную визуальную историю.

Сами кураторы настойчиво отвергают единственную нить, связующую их с реальными датами и событиями,— а именно то, что 70 лет назад Красная армия вошла в Северную Норвегию, фашисты были усилиями союзников из Норвегии изгнаны, русские некоторое время оставались военными комендантами редких за полярным кругом поселений — где-то управляли разумно, где-то не очень, а потом ушли домой. Встреча цивилизаций была мирной. Эта история проходит на выставке далеким фоном, авторов интересуют куда более "актуальные" понятия и идеи, которым вторичный (почти все вещи в экспозиции не оригиналы, а копии) материал и рад бы поддаться, но сильный идеологический заряд, вынесенный в название, не очень-то и дает.

Обычной сборной солянкой из современного искусства и нагромождения слов о современном искусстве этой выставке стать не дал как раз контекст. Но не тот высокопарный, про "жизнь и смерть идеологий", которым воспользовались кураторы, а вполне сиюминутный. Ровно параллельно с выставкой в Тромсе по норвежскому телевидению идет нашумевший уже до

своего рождения сериал "Оккупированные" — про то, как русские тихой сапой захватили Норвегию и как ЕС ради своих выгод Норвегию сдал. На этом фоне "Возвращение Красной армии" кажется жестом, а левая поэтика, заложенная в экспозицию кураторами, оборачивается иллюстрацией к ситуации, разыгранной в сериале: слабая, вялая, толерантная, экологическая политика социального демократического и неприлично богатого государства ничего не может противопоставить наглому, жесткому, не признающему законов и прав человека сопернику. И эта-то встреча цивилизаций никак не может быть мирной, как это чудом, но случилось в 1945-м. В этом контексте самым сильным "экспонатом" выставки оказался приуроченный к ее открытию показ документального фильма Алексея Янковского "Киркенесская этика", посвященный знаменитому востоковеду Игорю Дьяконову, во время войны служившему военным переводчиком с немецкого и норвежского и в ее конце оказавшегося заместителем коменданта Киркенеса. Ему казалось, что некие моральные устои вечны и даже на войне не нуждаются в объяснении. Сегодня, увы, очень даже нуждаются. И "принцип первенства блага моего ближнего над моим благом — первый принцип этики", провозглашенный для себя самого и для нас с вами Дьяконовым, оказывается произнесенным на каком-то почти уже непонятном для нас языке. А вот норвежцы Дьяконова и приподнесенные им этические уроки помнят прекрасно. И чтут. В его лице "возвращение Красной армии" на этой земле всегда приветствуется. Вот только нет уже Дьяконова, нет и таких, как он, солдат. И левые европейские интеллектуалы не хотят говорить об этике, а хотят — о смерти капитализма и преференциях социализма. Чаще всего получается не очень убедительно.

Кира Долинина

Гений в цитатах

"Эль Греко и живопись модернизма" в музее Прадо

Выставка живопись

В мадридском музее Прадо открылась главная выставка сезона — "Эль Греко и живопись модернизма". На примере более чем ста произведений самого Эль Греко и его поклонников из конца XIX-XX веков куратор выставки Хавьер Барон рассказал историю самого "современного" из старых мастеров. От Мане и Сезанна до Поллока и Бэкона, шаг за шагом, искала следы Эль Греко у самых отъявленных модернистов и КИРА ДОЛИНИНА.

Если совсем честно, то музей Прадо относится к тем редким музеям, которым вообще необязательно делать какие-либо выставки. Таких вообще на всем белом свете, может быть, два — галерея Уффици и Прадо. В них есть все, что надобно для счастья посетителя, и это все столь изобильно, что способно постоянно образовывать самые разнообразные умозрительные конструкции, составлять то строгие страницы из истории искусств, то, как в калейдоскопе, вставать вдруг в абсурдном вроде бы порядке, создавая тем самым новые смыслы. Это удел идеальных собраний, в которых все подчинено не количеству, а качеству, где ни одна вещь не случайна. Но иногда и им хочется сказать что-то новое, как бы про другое, чем они говорят всегда. Очередная попытка в этом направлении у Прадо подтвердила то, о чем я думала, в полном восторге бродя по залам постоянной экспозиции,— этот великий музей не нуждается в собеседниках, но его собственные монологи бесконечны.

Выставка, сочиненная Прадо, по концепции не нова — то, что почти на три века полузабытый художник вдруг стал источником бесчисленного количества цитат, отмечали многие, начиная, конечно же, с велеречивого Ортеги-и-Гассета: "Полотна отступившего от правил грека высятся перед нами, как вертикали скалистых берегов далеких стран. Нет другого художника, который так затруднял бы проникновение в свой внутренний мир <...> Суровый

критянин бросает дротики презрения с высот своих скалистых берегов; он добился того, что к его земле столетиями не причаливает ни одно судно. Сегодня эта земля стала людным торговым портом..." Но одно дело сказать, другое — показать. И показать не просто на чем попало, а на самых убедительных вещах, часто даже на просто единственно возможных в данном конкретном случае.

Прямые и косвенные цитаты, отсылки в названии, заимствования по фрагментам, цветовые ассоциации, оммажи — способы разговора художников-модернистов с Эль Греко могли быть разными, но каждый раз оказывалось, что язык барочного гения с крито-итало-испанскими корнями есть язык чуть ли не межвидового общения в западном искусстве. Ну какое дело, казалось бы, могло быть Марку Шагалу с его четко выстроенной местечковой вселенной до католических озарений Доменикоса Теотокопулоса? А нет — жест, которым архангел Гавриил сопровождает свою благую весть, понадобится Шагалу в его "Автопортрете с музыкой", ибо что такое это видение художником музыки, как не благовещение? Городишки Сутина распадаются на атомы, как в эль-грековском Толедо. Абстрактный экспрессионизм Поллока в одном-единственном, но зато каком случае ("Готика", 1944, из собрания МоМА) растет из удлинённых форм великого испанца. Эдуард Мане после посещения Мадрида заболит испанским искусством, и если у Веласкеса он заберет свой знаменитый серый цвет, то Эль Греко станет для него источником композиционных и световых формул. Сезанн, гуру, которому вроде бы вообще не надо было ни у кого учиться, станет отрабатывать идеологию женского портрета через "копию" эль-грековской "Дамы с горностаевым воротником". Каноническое "Вознесение Христа" понадобится и Макс Бекману, и Джексону Поллоку. Знаменитейшая рука с портрета кабальеро Эль Греко (1580) возникнет через три с лишним века и у Модильяни, и у Пикассо.

Испанские модернисты вообще отдельный сюжет выставки: для них Эль Греко как буква их изобразительного алфавита. Игнасио Сулоага пишет вещи, которые как бы продолжают разговор, начатый сюжетами Эль Греко.

У Пикассо тени, цвета, фигуры, целые группы Эль Греко будут появляться во всех его периодах — от "Воскрешения" голубого и "Мужчины с лошадью" розового периодов до самих "Авиньонских дев" или позднего "Портрета художника". Список художников, привлеченных кураторами из Прадо, к этому разговору, ограничен только размерами выставочных залов: тут и Робер Де лоне, и Хосе Ороско, и Диего Ривера, и Адриан Кортевег, и Эгон Шиле, и Оскар Кокошка, и Андре Дерен. Фовисты, немецкие экспрессионисты, кубисты, абстракционисты и далее везде — Эль Греко действительно принадлежит XX веку как мало кто другой из старых мастеров.

Наверное, такую выставку можно было бы показать и где-нибудь еще — тем более что работы для нее, в том числе и самого Эль Греко, привезли из лучших музеев мира и самых богатых частных коллекций. Однако есть особый смысл в том, чтобы увидеть ее в Прадо — там, где Эль Греко является одним из краеугольных камней постоянной экспозиции, там, где можно увидеть его любого: и еще византизирующего, и как ученика Тициана, и внимательного исследователя итальянских маньеристов, и того безумного, необъяснимого, страстного, наплевавшего на все писанные и неписанные законы живописи художника, которого мы знаем как Эль Греко. Этот музей так легко отдает из своих залов вещи на выставку, тут же заменяя их другими, не менее значительными полотнами, так легко показывает то, с чем в свое время говорил, спорил и от чего отталкивался сам Эль Греко, что в какой-то момент временная выставка как бы распространяется на весь музей. Потому что весь Прадо о том же самом — об истории искусства как переключке через века. Он может себе это позволить.

Кира Долинина

Собиранье шикарных отбросов

"От Гверчино до Караваджо" в Государственном Эрмитаже

В Государственном Эрмитаже открылась одна из самых странных выставок сезона: она представляет итальянское искусство XVII века — "От Гверчино до Караваджо", но сама по себе ни в коей мере не является монографическим повествованием о великих мастерах Сеиченто. Это торжественное посвящение человеку, который словом и делом вывел итальянское живописное барокко на подиум искусствоведческой моды — историку искусства и коллекционеру сэру Денису Маону. Рассказывает КИРА ДОЛИНИНА.

Сэр Денис Маон (1910-2011) не входит в число абсолютных величин искусствоведческой науки. Он не породил научной школы, не предложил глобальных интерпретационных механизмов, способных перевернуть наши представления о художественном процессе, не был великим аналитиком. Но он был ученым того рода, без которых эта наука существовать не может,— знатоком. И знатоком почти идеальным: глаз как рентген, потрясающая память на детали, уверенное чтение почерка не только каждого из интересовавших его художников, но и почерков разных периодов творчества его героев и их многочисленных учеников. Еще студентом, по совету учившего его Николауса Певзнера, выбрав темой своих штудий Джованни Франческо Барбьери, прозванного Гверчино, он оставался верным XVII веку всю свою жизнь. После Гверчино его будут занимать братья Карраччи и их болонская "Академия вступивших на правильный путь", Никола Пуссен и, конечно, Микеланджело Меризи да Караваджо, на почве изучения которого Маон вел свои самые жаркие искусствоведческие баталии.

XVII век Дениса Маона, его Сеиченто,— это прежде всего мир, противоположный тому, который в Британии его юности почитался за идеальный. Итальянские примитивы, затмившие с легкой руки прерафаэлитов весь Ренессанс, маньеризм, барокко и даже классицизм, были в этот момент и самым вожделенным полем для исследований. Маон не только пошел совсем в другую сторону, но превратил свой научный интерес в *idée fixe* всей жизни. Он

вернул Гверчино и всему Сеиченто достойный их статус в англоязычном мире, опроверг представление об искусстве братьев Карраччи, этих "отбросов Тициана", по убийственному определению Рескина, как о насквозь эклектичном, спорил с самим Энтони Блантом по поводу венецианского влияния на Пуссена, пытался примирить абсолютно, казалось бы, непримиримые позиции Роберто Лонги и Лионелло Вентури по поводу Караваджо. Но ему было мало писать о художниках — он хотел и владеть искусством.

Коллекционерская практика сэра Маона — отдельная тема, заложенная в базу нынешней выставки в Эрмитаже. Сын банкира и наследницы аристократической семьи, Маон был богат всегда, и мог покупать то искусство, которое его интересовало. Его научные и собирательские интересы полностью совпали. Учитывая, что не оспаривавшие авторитет Рескина и Со. британские коллекционеры и старые семьи продавали вещи художников Сеиченто за смешные деньги, а итальянские аристократы так и вовсе скидывали по бросовым ценам, собрание молодого искусствоведа росло очень быстро. К 1960-м годам он превратился в одного из самых значительных коллекционеров Британии и довольно скоро начал использовать свое собрание как наиболее действенный аргумент в спорах с британским правительством. Сэр Маон последовательно, десятилетие за десятилетием, бился против продаж произведений искусства из музейных собраний и за незыблемость закона, согласно которому вход в национальные музеи (Британский музей, Национальную галерею, Национальную портретную галерею) должен быть бесплатным. Лозунг "искусство принадлежит народу" он воспринимал как руководство к действию. Будучи владельцем роскошной коллекции, он откровенно шантажировал власть имущих, угрожая вывезти ее за пределы Объединенного Королевства, если сохранность и общедоступность национального достояния будет под угрозой. И, надо признать, часто добивался успеха.

Выставка в Эрмитаже — посвящение сэру Маону со стороны разных музеев. Не британских, получивших значительную и самую лучшую часть его собрания, и не американских, немецких, израильских, купивших в свое

время у него отличные вещи, а итальянских, хранящих память об открывшем им их же XVII век англичанине. Плюс вещи того же периода из собрания Эрмитажа. В 2010 году в день своего столетия сэр Маон задул полагающиеся ему 100 свечей в зале итальянского барокко Национальной галереи в Лондоне. Побывать с картинами, которые он любил, было для него лучшим подарком. А итальянские и русские кураторы сочли, что лучшей памятью о нем станет встреча картин.

Кира Долинина

Творить по бумажке

"do it" в "Гараже"

Выставка современное искусство

В музее современного искусства "Гараж" открылась выставка в рамках проекта "do it" Ханса-Ульриха Обриста, длящегося уже 20 лет. Согласно его концепции, художники пишут инструкции, а выполняет их кто-то другой. Задания с московской выставки выполняла АЛЕКСАНДРА ШЕСТАКОВА.

Идея "do it" — предложить художникам написать инструкции по созданию произведений, чтобы их можно было интерпретировать каждый раз по-новому,— не слишком оригинальна. На момент разговора между куратором Хансом-Ульрихом Обристом, Кристианом Болтански и Бертраном Лавье, положившего начало проекту, в 1993 году уже 25 лет как прошли выставка-книга "Xerox box" Сета Зигелауба, в которой он, по его словам, "впервые предъявил художникам определенный набор "требований", включая использование стандартного размера бумаги и количества страниц — "контейнера", в границах которого каждый художник должен был работать", и "Number shows" Люси Липпард, для каталогов которых художники делали карточки с описанием работ. Первая выставка проекта Обриста состоялась в 1994 году в Кунстхалле Риттер в Клагенфурте (Австрия): инструкции написали 12 художников, и по окончании выставки музей должен был уничтожить все произведения, созданные по инструкциям, а художникам не оставалось ничего, кроме документации, даже подписи.

Лучше всего проект описывает один из эпизодов перформанса "Планетарный танец: танец во имя добра между людьми и мира с природой" по инструкции Анны Халприн: каждый из участников должен был выбрать себе человека, за которым он бы повторял движения. Нетрудно догадаться, что ни одной из пар не получилось даже одинаково поднять руку. Примерно то же самое происходит и со следованием предписаниям художников: даже 81,5 кг конфет в "Портрете Росса" Феликса Гонзалеса-Торреса (или "Без названия", как его обозначают на московской выставке) можно положить по-разному.

За 20 лет существования проект Обриста успел побывать почти везде от Китая до Уругвая. Из русских художников инструкции к проекту писали Илья Кабаков и Андрей Монастырский, после московской выставки к ним присоединились Юрий Альберт, Никита Алексеев, Сергей Ситар, Electroboutique, Олег Кулик, Константин Звездочетов, Анатолий Осмоловский, Александр Петрелли и Валя Фетисов. Их инструкции воплотят зрители или другие художники на следующих выставках проекта.

Некоторые инструкции воплотили художники из России. Результат получился действительно впечатляющим. Например, Александра Паперно, интерпретируя инструкцию Карла Андре "Лучше всего не делать ничего", заменила рекламу со здания "Гидропроекта" на цитату из Льва Толстого: "Лучше ничего не делать, чем делать ничего", а Ирина Корина положила пригласительное письмо для Адрианы Лары от Ханса-Ульриха Обриста в термос в виде матрешки и пообещала менять шар, висящий над ней, каждую неделю (сейчас над матрешкой висит шар в форме знака бесконечности).

На "do it", однако, главное — участие зрителей, а не готовых ко всему творцов. И если на вернисаже выставки сцену из инструкции Роберта Эшли интерпретировала посыпанная блестками Елена Ковылина, то после открытия этим занялись зрители. Таким образом, они одновременно выполняли инструкцию Роберта Эшли и повторяли перформанс Елены Ковылиной. Так зритель через сотрудничество становится частью огромного сообщества, сформировавшегося вокруг проекта, тем более что результаты выполнения инструкций потом участвуют в выставке, уравнивая художников, волонтеров, студентов художественных школ и обычных посетителей. Так, например, каракули и линии по заданиям Ури Араки и Сола Ле Витта останутся на выставке до ее закрытия — так же, как и рисунки идеальных домов в "городе-утопии", сделанные по указанию французского архитектора Ионы Фридмана. Больше всего энтузиазма у посетителей вызвало задание Михаэля Эльмгрена и Ингара Драгсета: надо было сбрасывать посуду с накрытых столов. Звук бьющейся посуды неизменно вызывал бурю аплодисментов. В какой-то

момент музей стал напоминать площадку для игр, где одни залезают с головой в свитера по инструкции Эрвина Вурма, другие собирают разбросанную одежду в модные "луки" (Джон Чемберлен), а третьи вешают на стену бумажки под своей подписью (Аннет Мессаже).

Некоторые художники превратили уже само получение инструкций в игру. Пол Маккарти написал задания на узких разноцветных бумажках, напоминающих по форме предсказания, которые кладут в китайские праздничные печенье. Корреспонденту "Ъ" досталась голубая бумажка с надписью: "Покрась все окна, двери и зеркала в своем доме в черный цвет". К счастью, участвовать в этом мероприятии никто не заставляет, так что с инструкциями можно поступать как душе будет угодно.

Александра Шестакова

Мастер кривых огурцов

"Благовещение" Карло Кривелли в Эрмитаже

Выставка живопись

Выставочный цикл "Шедевры музеев мира в Эрмитаже" пополнился еще одним именитым гостем: на этот раз в Петербург привезли самую знаменитую картину Карло Кривелли "Благовещение" (1486). Так лондонская Национальная галерея отблагодарила Эрмитаж за предоставленную на главное выставочное шоу года, "Леонардо при Миланском дворе", "Мадонну Литта". На свидание с шедевром отправилась КИРА ДОЛИНИНА.

Сетовать на то, что в Лондоне увидели не сравнимое почти ни с какой другой выставкой по богатству и качеству собрание работ Леонардо, а нам с барского плеча дали взглянуть на великолепного, но одного и без какого-либо контекста Кривелли, бессмысленно. Отсетовались уже: в выставочной политике Эрмитажа ничего не меняется, и надо просто брать билеты в Москву (которая своим Караваджо "сделала" Эрмитаж в этом году по любому, даже гамбургскому счету), а лучше в те европейские столицы, где за словом "выставка" подразумевают связное интеллектуальное высказывание, а не вялый показ собранного по сусекам и неотрефлексированного добра.

Кривелли же сам по себе в таком нашем разочаровании не виноват: его картина тянет на роскошное пиршество для глаз. Рассматривать ее можно бесконечно, считывая и вчитывая разнообразнейшие сюжеты, сюжетики, аллюзии, загадки и подсказки, населяющие большой алтарный образ из церкви Сантиссима-Аннунциата в маленьком и очень провинциальном городке Асколи-Пичено в области Марке. Венецианец по рождению и выходец из падуанской художественной традиции, Карло Кривелли оказался в Асколи случайно: связался с замужней женщиной, был осужден, посидел в тюрьме и вынужден был покинуть Венецию, именем которой, впрочем, будет подписывать свои работы всю оставшуюся жизнь. Ни в Далмации, где он прожил 11 лет, ни в Марке, в которой осел, ему не придется больше увидеть ничего подобного тому, что он покинул в расцветших уже пышным ренессансным

цветом Падуе и Венеции. Ни тебе Донателло, ни Джотто, ни Симоне Мартини, ни Джованни Беллини, воспитавших его. В какой-то мере он оказался для Асколи посланцем иной культуры, не столько навязавшим ее своим новым соотечественникам, сколько сумевшим примирить в себе новое из своего прошлого со старым в своем настоящем.

Несмотря на то что собственно о Карло Кривелли известно совсем немного (родился в Венеции между 1430 и 1435 годами, умер в Асколи где-то к 1495-му), про историю его "Благовещения" как раз все более или менее понятно. В 1482 году Асколи после десяти лет жесткого правления Франческо Сфорцы вернулся под власть Рима. Папа Сикст IV прислал в город буллу, даровавшую ему некоторые права самоуправления и привилегии. Послание понтифика — *Libertas ecclesiastica* — прибыло в Асколи 25 марта, выпавшее в тот год на праздник Благовещения.

Работа Кривелли обо всем об этом. Собственно сцена принятия Марией благой вести (луч, голубь, архангел Гавриил, покои Марии), городской праздник (святой Эмидий, покровитель города, с моделью Асколи-Пичено в руках, почтовые голуби как вестники папского указа, булла в руках у горожанина в центральной части композиции) и, конечно, сам город - утопический и умозрительный.

А еще это картина о живописи как таковой: об античных образцах, на которых учился в Падуе Кривелли, о законах перспективы, которые тут переданы с большим шиком, о иллюзорности границы изображения, в котором на край кладется извечный в композициях Кривелли огурец, дабы нарушить конвенции в пространстве изображения и пространстве зрителя. И конечно, о важнейшем в жизни Кривелли монологе, направленном в сторону Андреа Мантеньи — гениального сотоварища Кривелли по учебе в Падуе, композиции которого цитировались асколийским изгнанником в бесконечных вариациях. Здесь нет соперничества, но есть традиция, которая и оказалась для первого ренессансного живописца провинции Марке путеводной нитью. Кривелли, "странный, чопорный живописец", по определению Александра

Бенуа, не создал школы, не вписан в генеральную линию, стоит в сторонке и числится обычно художником важным, но странным. И только когда смотришь на его "Благовещение", понимаешь, о чем писал на ветер слов не бросавший Бернард Беренсон: "Кривелли стоит в одном ряду с лучшими художниками всех времен и народов и не надоедает даже тогда, когда великие мастера становятся скучными".

Кира Долинина

Судьба иронии

"Ирония как ландшафт" в Центре братьев Люмьер

Выставка фотография

В Центре фотографии им. братьев Люмьер при поддержке Фонда Владимира Смирнова и Константина Сорокина проходит выставка трех недавних выпускников ИПСИ "Ирония как ландшафт". Рассказывает АЛЕКСАНДРА ШЕСТАКОВА.

Американский художественный критик Розалинд Краусс в одном из посвященных фотографии эссе описывала передачу "По минуте на образ": по просьбе режиссера Аньес Варда самые разные люди, от пекарей до писателей и политиков, в течение минуты рассуждали об одном из знаменитых изображений из истории фотографии. Краусс отмечала, что почти все размышления сводились к описанию сюжета и зачастую попыткам догадаться, что же происходило в момент съемки. В противовес такому подходу американский критик предлагала видеть в фотографии бесконечно воспроизводимый образ и рассматривать методы его создания. Для всех участников выставки в Центре фотографии им. братьев Люмьер таким методом становится ироничное использование трюков медийной индустрии.

В работе калининградского фотографа Александра Любина живые деревья выглядят из-за нарисованных на стене зеленых листьев, так, что на первый взгляд кажется, что настоящие растения отражаются в зеркале, повешенном на дереве. На другой фотографии из этой же серии машина с надписью "media" будто бы стремится укатиться в раздвоенную гору-баннер. Грань между реальностью и иллюзией в этих ситуациях настолько тонкая, что окончательно стирается на фотографии. Изображения, подпираемые корягами, похожи на городские фальшфасады, готовые в любой момент обрушиться. В другой работе Любина — фотографии дыры в железном заборе с торчащей в ней веточкой: эффект достигается за счет того, что изображение напечатано на материале, используемом для рекламных растяжек, а фактура железного листа забора издали напоминает складки ткани.

Мигающие знаки, вырванные из привычного для них городского контекста и поставленные на фон из типичных загородных пейзажей Антоном Забродиним, теряют свой смысл и превращаются в бессмысленные яркие пятна, заставляющие зрителя внимательнее всмотреться в ландшафты. За счет неожиданных ярких деталей скользящий взгляд становится невозможен, фотографии Забродина принуждают присмотреться к ним. Так перемигивание рекламных огоньков в городской витрине заставляет случайного прохожего приглядеться к товарам.

Олег Бородин, известный публике милыми коллажами, всплывающими то в книжных магазинах, то в лентах социальных сетей, наносит изображения немного наивных идиллических загородных пейзажей на фотографии домов из спальных районов. Объединение фотографического следа реальности и того, чего никогда не было, ставит вопрос о возможности доверия к изображению. Облака над входной дверью подъезда и морской пейзаж на теплостанции кажутся фиксацией воплотившихся фантазий излишне романтического работника ЖКХ, настолько реалистично они выглядят. Схожим образом след действительности подстраивается под политические отношения, когда одним взмахом кисти фотошопа с руки исчезают часы.

Ирония, вынесенная в название, проявляется не только в использовании определенных средств и методов, но и в выборе "ландшафта" как основного предмета. Всевозможные виды заполняют социальные сети при любых капризах погоды наравне с селфи и портретами домашних животных, так ландшафтная фотография становится одним из самых популярных жанров, а каждый обладатель телефона с камерой — пейзажным фотографом. В этой ситуации разговор о ландшафте оказывается немного на грани китча, Антон Забродин усиливает этот эффект, используя крикливые, яркие знаки.

Ирония также предполагает конфликт между реальным и видимым, лучше всего он проявлен в работах Александра Любина. За счет того, что его фотографии сделаны без особых манипуляций, несоответствие между блестящими фасадами и тем, что скрывается за ними, заметно особенно сильно.

Сатирический прием, как в хорошей карикатуре, становится способом описания повседневных противоречий.

Александра Шестакова

Антисоветский экспрессионизм

Рисунки Оскара Рабина в Мультимедиа Арт Музее

выставка графика

В Мультимедиа Арт Музее открыта выставка графики Оскара Рабина, которой отмечают 85-летие художника. Это небольшая экспозиция из 40 рисунков и линогравюр из собрания Александра Кроника и четырех картин из коллекции Игоря Цуканова, сделанная при поддержке Росбанка. Рассказывает АННА ТОЛСТОВА.

Самое интересное в собрании Александра Кроника — ранние, где-то до 1958 года включительно, рисунки: это еще не окончательно утвердившийся в себе Оскар Рабин, тут попадаются неожиданности — от прозрачной, нарисованной одним лишь экспрессионистским контуром сценки в пивной до вполне куинджиевской школы пейзажа с цветущим вереском. Период поисков — не только языка, но и путей социализации, увенчавшийся участием в выставке Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957-го и даже получением почетного диплома оной. То и другое сошлось, например, в "Самубийце", сделанной в манере "правильного", прогрессивного и антифашистского экспрессионизма а la супруги Грундиг, до известной степени "реабилитированного" в годы оттепели, — цикл разоблачающих пороки капитализма социальных сюжетов молодой Рабин готовил к фестивальной выставке, о чем теперь вспоминает весьма иронически. Вскоре поиски — формальные и карьерные — прекратятся, вернее, все будет найдено: он "вернется" в Лианозово, лагерное предместье-местечко, к темной "барачной" живописи и к принципу минимального участия в официальной художественной жизни, перейдя на "вольные" — подпольных и заграничных выставок, подпольных и иностранных коллекционеров — хлеба. Уход Рабина в "антисоветчики", когда до открытой конфронтации с властью, до "бульдозерной" выставки и до вынужденной эмиграции еще было далеко, на раннем этапе отметит автор пасквиля "Жрецы "Помойки N8"", опубликованного осенью 1960-го в "Московском комсомольце".

Злосчастная "Помойка N8" из коллекции Игоря Цуканова на выставке есть: типично рабинский хмурый окраинный пейзаж, первый план выстроен для натюрморта с рыбьим хребтом и опорожненной бутылкой, в котором сквозь социальное, бытовое прорастают иные — евангельские, евхаристические — мотивы. Другие три холста из цукановского собрания также недвусмысленно указывают на христианский символизм "русского поп-арта" Рабина: барак кажется ковчегом, советский рубль — сребреником, а рыба-ихтис, акроним Христова имени, переkreщается с бутылкой, где причастное вино давно претворилось в водку. В коллекции Александра Кроника имеется нечто вроде акварельного эскиза к "Помойке N8", который гораздо ближе не к получившейся потом картине, а, как и несколько других рисунков конца 1950-х, к живописи Хаима Сутина. Вообще, "неврастенический мирок" Рабина, как писал чуть позже еще один фельетонист-пасквильянт из "Советской культуры", своим синкопическим, сдвинутым ритмом родственен Сутину и еврейскому экспрессионизму Парижской школы, тогда как "очернительский" колорит родом из других еврейских по духу источников — из малых голландцев, из офортов Рембрандта, сколько бы ни пытался художник в линогравюрах перевести эту иудейскую черноту на экуменический язык Владимира Фаворского. Большинство же рисунков крониковского собрания — это как раз классический, черный Рабин, диссидентствующий на уровне самого материала: многое нарисовано черными фломастерами, которых не было в СССР и которые художнику привозил печально знаменитый Виктор Луи, журналист-международник и, очевидно, агент КГБ, шпионивший за деятелями андерграунда. Впрочем, откровенно диссидентских по содержанию работ у Рабина почти нет, в экспозиции лишь одна — рисунок 1967-го, посвящение уже осужденным Александру Гинзбургу, Андрею Синявскому и Юлию Даниэлю.

Советская критика старательно "шила" Рабину "антисоветчину", прочитывая темную гамму как очернительство, христианские символы как религиозную пропаганду, а контакты с капиталистическим Западом как подрыв гос-

ударственного строя. Печально, что и западная критика прочитывала Рабина примерно так же — в политическом ключе, прежде всего как борца за свободу художественного слова. Первая персональная выставка Рабина состоялась в 1965 году в Лондоне, в Grosvenor Gallery у Эрика Эсторика: работы, переправленные дипломатическими каналами, пробили железный занавес цензуры, но не смогли пробить железного занавеса непонимания. Иначе еще тогда, в 1965-м, можно было бы заметить, что Оскар Рабин — еврейский экспрессионист того же толка, что и его британские ровесники, Леон Кософф и Франк Ауэрбах из группы, которую Р. Б. Китай позднее назовет Лондонской школой. И что это не объяснить никакими влияниями и заимствованиями, а только тем "Дух дышит, где хочет", которое не знает никаких стен и занавесов.

Анна Толстова

Бардак культуры и отдыха

Мартин Парр в Мультимедийном комплексе актуальных искусств

Выставка фотография

В Москве тремя выставками на Остоженке открывается очередная фотобиеннале. МАММ, в частности, при поддержке Росбанка показывает самую известную серию звезды современной фотографии Мартина Парра, снятую в приморском городе Нью-Брайтон. За веселой жизнью отдыхающих наблюдал ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ.

Мартин Парр так хорошо известен, что уже и непонятно, чем именно. Лет пять назад его фирменная манера заполонила все модные журналы. Когда-то в ней был вызов. Парр снимал с пересветом, в диких ракурсах, в общем, так, как будто впервые держал камеру и был к тому же подшофе. То ли альтернатива глянцу, то ли, наоборот, его логическое продолжение: мир роскоши и гламура устал от фотошопа и обрадовался нелестному отражению, поскольку в нем выглядел хоть чуть-чуть живым. С Парра снимали сливки, сам он пожинал плоды всемирной славы, свою выставку назвал ни много ни мало "Мир Парра", выпустил на данный момент около 50 книг. Трижды был в России — на открытии первого "Макдоналдса", на ярмарке предметов роскоши Millionaire Fair и — совсем недавно — на новогодних корпоративах. В лучах его славы потерялся ответ на вопрос, кто такой Парр и как он вышел в гении. Серия, снятая на пляжах Нью-Брайтона в 1980-е, ставит все на свои места. Парр действительно ухватил суть курортного "постоянства веселья и грязи", если вспомнить Даниила Хармса.

Нью-Брайтон тридцатилетней давности — это анти-Ницца, место, где отдыхает британское простонародье. Брутальность родного, а потому дешевого курорта прямо-таки выпирает со снимков. Первым делом поражаешься обилию мусора, особенно на автобусных остановках. Пачки, обертки, окурки покрывают землю плотным слоем. Людей тоже немало. Вот они набиваются в закусочную как сельди в бочке и с отменным аппетитом пожирают хот-доги. Вот стоят в очереди за мороженым к продавщице, в которой угадыва-

ешь дальнюю родственницу девушки из "Бара в Фоли-Бержер" Эдуарда Мане. Только у Парра не бар, а тошниловка, и выражение лица у героини соответствующее: то ли до экспрессивного "fuck you!" в адрес любопытного фотографа, то ли непосредственно после. В поисках незанятых квадратных метров люди ложатся прямо на асфальт, неподалеку от экскаваторов и прочей техники, занятой благоустройством территории. Перед нами — те герои фильма Андрея Звягинцева "Елена", которым сочувствовать не принято. Именно они, однако, соль земли. На выставке Парра отлично видишь, каким прекрасным было бы кино Звягинцева, если б тот снимал не унылую притчу с "подтекстом", белой лошадью и прочей хренью, а рассказ о том, как человеческая масса, упакованная в коробку, почти по законам физики стремится расшириться и переехать в золотую клетку. Потому что такова жизнь, а жизнь, как известно, прекрасна.

Гуманисты от фотографии обвиняли Парра в том, что он презирует тех, кто толпится у него в видеоискателе. Это напраслина. Конечно, Парр сделан из другого теста. Он художник, фиксирующий для образованных и богатых сцены из плебейской жизни. Он не менее виртуозен, чем голландские и бельгийские жанристы XVII века. Право, нью-брайтонские сцены прекрасно смотрелись бы рядом с "Сатиром в гостях у крестьянина" Якоба Йорданса из Пушкинского музея. Нет зрелища витальней, чем народный праздник, веселая попойка и обжираловка с кучей грязных детей, кривлянием и непосредственным проявлением всех человеческих чувств, включая низменные. Тут и там попадаются образы карнавального абсурда или абсурдного карнавала — не разберешь. Пятилетний мальчик в позе атланта поднимает вверх красное деревянное колесо. Двухлетняя девочка обнимает игровой автомат. Силуэт гимнастки на открытой сцене английской разновидности ДК рифмуется с мусоркой на первом плане, похожей на скульптуру Бранкузи. Энергия отдыхающего в тесноте человечества порождает невероятные образы один за другим — только успевай на спуск нажимать.

Валентин Дьяконов

Художник с лицевой стороны

Валентин Серов в Третьяковской галерее

Выставка живопись

В Третьяковской галерее на Крымском Валу открылась грандиозная ретроспектива живописца Валентина Серова к его 150-летнему юбилею — более 100 картин и около 150 графических листов. Третьяковка правдами и неправдами извлекла все, что можно, из 25 наших и четырех западных музеев. Рассказывает ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ.

В истории русского искусства трагических фигур хватает, но случай Валентина Серова особый. Смешно сказать, но его трагедия в востребованности, заставлявшей из года в год зарабатывать неплохие деньги бесконечным утомительным портретированием всех и вся. Серов сегодня, наверное, вертится в гробу, ибо Третьяковка предъявила нам самую полную из возможных портретную галерею. Тут все: и шедевры, и качество, и вещи, которые явно не удались не из-за недостатка таланта, а из-за невероятной скуки этого занятия. Отдельная гордость — портрет Александра III из Офицерского фонда королевской лейб-гвардии Дании, вещь практически неизвестная здесь, поскольку была заказана и подарена датскому офицерству Николаем II еще в 1899 году. И да, это просто очередной посмертный портрет царя, ничем не примечательный, особенно в сравнении с портретом на другой стороне фальшстены, где недавно умерший Александр выглядит живым и провожает зрителя своим тяжелым взглядом, что твоя Мона Лиза. Как человеку трудящемуся, Серову было за что благодарить годы реакции при императоре: ущемление политических свобод сопровождалось экономическим ростом, и новый класс преуспевающих фабрикантов и буржуа отчаянно хотел себя музеефицировать.

Кстати, из моделей Серова император на этой картине редкий человек, у кого вообще есть взгляд как таковой. Серов блестяще моделировал головы, писал кожу, как настоящую, а право на глаза имели только самые близкие люди — Константин Коровин, например, Мика Морозов, "девочка с перси-

ками" Вера Мамонтова. Наверное, поэтому недруги считали Серова карикатуристом. Это трудно понять сегодняшнему зрителю, но дело, видимо, в глазах. Без них человек лишь кукла или характерный актер в эпизоде.

И по-человечески Серова понять можно. Вряд ли он что-то вообще чувствовал, когда писал многочисленных князей и фабрикантов. А ведь портрет тогда не просто щелкнул и пошел — это сеансы, тяжелая рутина постоянного общения часто с неприятным человеком, деликатные вопросы оплаты труда, как в знаменитом эпизоде с Павлом Третьяковым, который, услышав просьбу Серова о задатке, спросил: "Что так скоро? Закончите — все сразу получите", чем обидел художника до крайности. В общем, если ты не Генриетта Гиршман, умница и красавица, то быть тебе обузой для художника, хотя большинству зрителей это и незаметно: Серов умел скрыть скуку за простеньким, но приятным колоритом.

Долги, дети, неуверенность в собственных силах, природный скепсис, над которым столь остроумно подшучивает Константин Коровин в своих воспоминаниях, наконец, отношения с матерью — готовый случай для ленивого фрейдиста. Серова в честь мамы назвали, и свое имя он всю жизнь ненавидел, просил друзей называть Антоном. Валентина Серова была одной из первых русских суфражисток, помогала политзаключенным, в общем, вела жизнь, далекую от семейного спокойствия. В пику матери, погруженной в общественную деятельность, Серов говорил, что писать будет "только отрадное", и действительно, в ранних работах много света, много живой натуры, как в "Девушке, освещенной солнцем", которая тут же вызвала очень резкую реакцию передвижников, недоумевавших, зачем изображать кожу с пятнами, похожими на сифилитические.

Вот так на тот момент живые классики из букварей представляли себе природу. Серов принадлежал к другому поколению, дружил с миriskусниками и старался следовать в фарватере их интереса к великим образцам прошлого. Под конец жизни Серов открыл в себе талант стилизатора, хотя и не сразу. В иллюстрациях к альбому о царской охоте в XVII и XVIII веках чув-

ствуется, что Серов одной ногой в позднем передвижничестве, другой — в эстетском фетишизме Бенуа и компании. Характерна небольшая картина "Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте", где на переднем плане каллики переходят точь-в-точь с "Боярыни Морозовой" Сурикова, а августейшие особы носят кукольные фарфоровые лица с придворных портретов Антона Рафаэля Менгса. Знаменитый занавес к балету "Русских сезонов" Дягилева по "Шехеразаде" Римского-Корсакова, добытый Третьяковкой из собрания Мстислава Ростроповича и Галины Вишневской, являет собой более чистый образчик стилизации, на этот раз под персидскую миниатюру. И вот, наконец, Серов сочиняет манерный, на уровне самого утонченного декадентства портрет Иды Рубинштейн, не уступающий по выразительности Климту. Но в следующем году художник умирает от болезни сердца в 46 лет, оставив после себя длинную вереницу портретов, которых могло бы и не быть, и несбывшихся надежд.

Валентин Дьяконов

Без единого мазка

Джозеф Кошут в Мультимедиа Арт Музее

Выставка современное искусство

Галерея Spruth Magers (Берлин--Лондон) при поддержке "Метрополя" и фонда AVC Charity привезла в Москву свежую ретроспективу неоновых работ одного из основателей концептуального искусства Джозефа Кошута. Рассказывает ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ.

Маленький человечек в костюме и шляпе передвигался по музею на офисном кресле с колесиками — ходить Кошуту трудно после операции на спине. Каждому, кто находил в себе смелость подойти к живому классику поближе, Кошут уделял минутку-другую благосклонного внимания и дарил остроумный ответ на любой вопрос — не важно, умный или глупый. До открытия художник провел в Москве чуть меньше двух недель, ходил на галерейные и музейные вернисажи, фотографировался с поклонниками и поклонницами — в общем, оставил демократичный медийный след в сотни, а то и тысячи шервов, лайков и репостов. Кошут в Москве не впервые, и еще во время своего визита десятилетней давности сделал все, чтобы от первого лица противоречить репутации сухого, рафинированного автора, витающего в облаках высокой культуры и философской мысли. Жизненный опыт художника охватывает не только крупнейшие музеи Европы и галереи США, но и джунгли Амазонки, где он жил во время увлечения антропологией. Амазонка оставила яркие воспоминания: "Это самое страшное, что случилось в моей жизни". Правда, опыт осознания бремени белого человека на искусстве Кошута никак не сказался: как работал с текстом, так и продолжает, увернувшись от соблазна включить в свою практику немного экзотики из-за границ западного мира.

Ретроспективу работ в технике неоновой трубки, взятой на вооружение американскими маркетологами в начале XX века с тем, чтобы подчеркнуть круглосуточный ритм купли-продажи в современном городе, Кошут назвал "Амнезия". Вместо честной истории от А до Я — серые стены, будто исчер-

канные разноцветными надписями героем фильма "Мemento". Границы между произведениями отсутствуют, и всю выставку легко читать, как буриме из Кошута разных лет. Текст при этом складывается не абсурдный, а вполне последовательный.

Про Кошута надо понимать две вещи. Во-первых, он полноправный участник давних дебатов о степени интеллектуального участия художника в производстве своей работы. С одной стороны баррикад толпятся сторонники мощи и магии вдохновения, импровизации, самовыражения неповторимой личности художника. Им противостоят — и в индустриальную эпоху, когда вещи множатся не почкованием или делением, а конвейером, — все чаще рационалисты, неутомимые картографы смысла, которые не видят в самовыражении ничего свободного: мы все в сетях тех или иных интерпретаций. Кошут вырос во времена, когда в американском искусстве держали верх абстракционисты и их идеолог Клемент Гринберг. Гринберг считал, что художники больше не изображают природу, они сами природа, и роль теоретика — быть при них садовником. Кошут и его поколение взбунтовались против такого взгляда на искусство и решили, что художник не часть природы, а надстройка над обществом и его задача — выявлять и пригвозждать к стенам мифы, владеющие умами. Гринберг шел от Канта, Кошут — строго на стороне Гегеля, которого цитирует наравне с Витгенштейном, Сэмюэлом Беккетом, Джойсом и Фрейдом.

Во-вторых, текстовые работы Кошута представляют собой смысловую карусель, идущую по кругу. Вот, например, "Четыре цвета четыре слова" — неоновые трубки, складывающиеся одновременно и в название, и в точнейшее описание работы. Больше тут ничего нет — бессмысленно искать ошибки и доказательства обратного. Но в идеале эта констатация факта обращает наше внимание на нас самих, закликивает сознание на простейшем парадоксе так, чтобы мы посмотрели на то, как мы смотрим на искусство. И не только на искусство, а вообще на все, что нам показывают. "Что это значит?" — гласит другая неоновая надпись. Это часто спрашивают в центрах современного

искусства. Кошуту интересно знать, что значит задавать такой вопрос. Тавтология как прием работает далеко не всегда, но в лучших работах художнику удастся переключить внимание зрителя на то, что происходит в момент понимания. И это ценный опыт, на котором построены не только работы концептуалистов, но и вся музейно-художественная деятельность на Западе в последние 30-40 лет. Суть в том, что искусство не присутствует в нашей жизни по умолчанию — его всегда кто-то кому-то показывает, что-то при этом скрывая.

Валентин Дьяконов